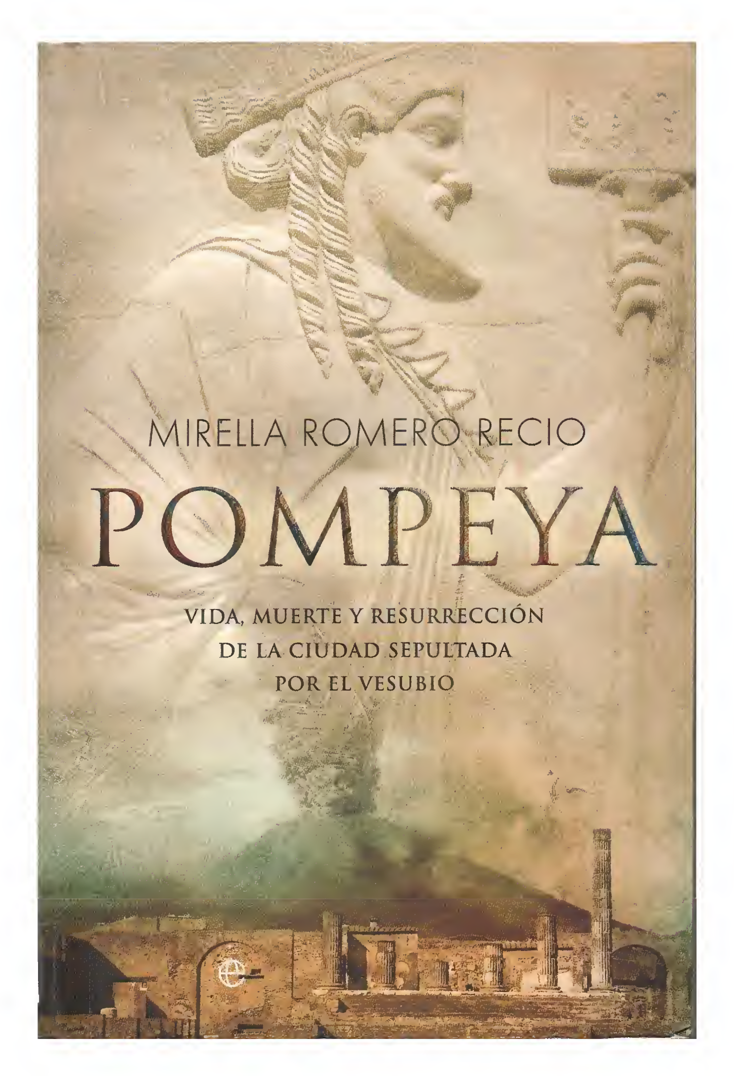

MIRELLA ROMERO RECIO
POMPEYA
VIDA, MUERTE Y RESURRECCIÓN
DE LA CIUDAD SEPULTADA
POR EL VESUBIO

Mirella Romero Recio

POMPEYA

Vida, muerte y resurrección de la ciudad sepultada por el Vesubio

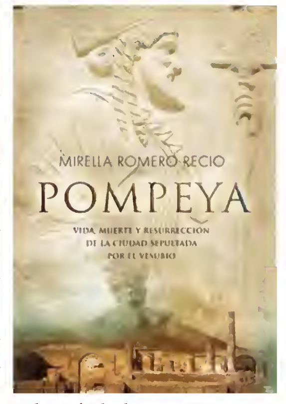
Primera edición: mayo de 2010

Avenida de Alfonso XIII, 1, bajos
28002 Madrid
Tel.: 91 296 02 00 Fax: 91 296 02 06
www.esferalibros.com

ISBN: 978-84-9734-964-2
Depósito legal: M. 11.914-2010
Fotocomposición: Versal CD, S. L.
Fotomecánica: Unidad Editorial
Imposición y filmación: Preimpresión 2000
Impresión: Cofás
Encuadernación: De Diego
Impreso en España—Printed *in Spain*



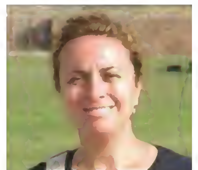
POMPEYA



Mirella Romero Recio
Vida, muerte y resurrección de la ciudad sepultada por el Vesubio

El 24 de agosto del año 79 de nuestra era, Pompeya quedó sepultada bajo la lava del Vesubio y el mundo perdió su memoria. Dieciocho siglos después, fue descubierta de manera fortuita y comenzaron las excavaciones arqueológicas que la han devuelto a la vida y convertido sus ruinas en las más famosas de la antigua Roma.

Este libro hace un ameno recorrido por su historia, como si se tratara de un organismo vivo que nació y murió, desde su fundación hasta la actualidad. A través de sus páginas sentimos el pulso de la vida cotidiana de la ciudad, sufrimos su dramática destrucción y descubrimos los más de doscientos sesenta fascinantes años de excavaciones, tan relacionados con España —su hallazgo se produjo bajo el reinado en Nápoles del futuro rey Carlos III y el primer arqueólogo fue un ingeniero español—. La profesora Mirella Romero Recio nos hace participar en la realidad y el mito de todas las Pompeyas que historiadores, artistas, viajeros y simples curiosos han disfrutado a lo largo de los siglos.



Mirella Romero Recio es profesora titular de Historia Antigua en la Universidad Carlos III de Madrid. Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense, donde se doctoró en 1999, ha ampliado sus estudios en distintos centros de investigación del Reino Unido, Francia e Italia. Su actividad investigadora se ha centrado en el estudio de la religiosidad de los navegantes griegos y fenicios, así como en la historiografía sobre la Antigüedad y el uso del mundo clásico en los siglos XVIII y XIX. Además de haber sido miembro de varios proyectos de investigación, ha dirigido dos financiados por la Comunidad de Madrid y la Universidad Carlos III dedicados al estudio de la recepción, repercusión y eco social y académico del descubrimiento de Pompeya y Herculano en España. Es la autora de una monografía publicada en los British Archaeological Reports en Oxford (2000), del libro Historias antiguas. Libros sobre la Antigüedad en la España del siglo XVIII (2005) y de numerosos artículos aparecidos en obras colectivas y revistas especializadas.

INDICE*

* La paginación corresponde al original [Nota del escaneador].

A Jorge y a Mónica, por el tiempo que Pompeya os robó

AGRADECIMIENTOS

Cuando se comienza un trabajo como éste (de los que llevan su tiempo), se empieza a andar casi en solitario y se termina el viaje en compañía de mucha gente que te ha ayudado de muchas maneras. Debo y quiero, por tanto, mostrar mi gratitud a todos ellos.

A Jaime Alvar, por haber depositado su confianza en mí, como tantas otras veces, al ofrecerme una publicación que disparaba los limites temporales del proyecto de investigación que entonces acababan de concedernos y la exposición que no hemos podido realizar. Su entusiasmo en la propuesta me aterrorizó, pero al final aquí está. Gracias. A Guillermo Chico, por confiarme la elaboración de esta monografía con la que tanto he disfrutado y, sobre todo, por tolerar en silencio mi tardanza. A mis alumnos del curso de humanidades sobre Pompeya, porque, aunque ellos no lo sepan, consiguieron ordenar muchas cosas en mi cabeza. A Lola Santonja e lama Muro, de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Carlos III, por atender mis (siempre urgentes) solicitudes. A los colegas y amigos Ricardo del Molino, Elena Muñiz y Clelia Martínez Maza, porque siempre han estado ahí. A mi primera «hija académica», Paula Fontao, por leer el manuscrito e inyectarme su entusiasmo. A mis amigas Blanca Gómez, por sus desvelos, y Cristina Pérez Morato, Laura Miguel y Nuria Jiménez, por ser las mejores fans del mundo. A mi hermana Olga Romero por apoyar, como siempre, mi trabajo y darme su cariño. A mis niños, Jorge y Mónica, porque han tenido que competir con Pompeya y el Vesubio por la atención de su madre (perdón, perdón), y especialmente a mi marido, Pedro Crespo, sufridor nato, por acompañarme en mis andanzas pompeyanas, leer el manuscrito y hacerme la vida tan fácil.

Este libro tiene algo de todos vosotros y seguro que de algunos más. A ellos, también gracias.

Por otra parte, debo decir que este trabajo es fruto de dos proyectos de investigación que han estudiado el impacto de los descubrimientos de Herculano y Pompeya en España (*Ecos de un descubrimiento: Pompeya, Herculano y España de 1738 a 1900*, CCG07—UC3M/HUM—3289, y *Ecos de un descubrimiento II: Pompeya, Herculano y España de 1900 a 2000*, CCG08—UC3M/ HUM—4251). Así pues, deseo también agradecer a la Comunidad Autónoma de Madrid y a la Universidad Carlos III la concesión y financiación de dichos proyectos.

En esta edición no se han incluido las ilustraciones del libro original. Se han añadido enlaces en algunas partes del texto.



PLANO 1. La ciudad de Pompeya.

LEYENDA

CASAS

- Casa de Amaranto (véase Taberna de Amaranto)
- **22** Casa de Lucio Cecilio Jocundo (V.1.26)
- **37** Casa de Casca Longo (I.6.11)
- **38** Casa de los Ceyos (I.6.15)
- Casa de los Castos Amantes (véase Panadería de los Castos Amantes)
- **24** Casa del Médico (VIII.5.24)
- **34** Casa de Epidio Rufo (IX.1.20)
- **7** Casa de la Columna Etrusca (VI.5.17–18)
- **5** Casa de Fabio Rufo (VII.16[ins.occ.].22)
- **15** Casa del Fauno (VI.12.2)
- **4** Casa del Brazalete de Oro (VI.17[ins.occ.].42)
- **42** Casa de la Estatuilla India (I.8.5)
- **45** Casa de Julio Polibio (IX.12.1–3)
- **51** Casa de la Venus Marina (III.3.3)
- **36** Casa de Marco Lucrecio Frontón (V.4a)
- **40** Casa del Meandro (I.10.4)
- **50** Casa de Octavio Cuartión (III.2.2)
- **21** Casa de Orfeo (VI.14.20)
- **44** Casa de los Pintores Trabajando (IX.12)
- **18** Casa del Príncipe de Nápoles (VI.15.7–8)
- **9** Casa del Poeta Trágico (VI.18.3–5)
- **27** Casa del Triquinio (V.2.4)
- **3** Casa de Umbricio Escauro (VII.16 [ins.occ.].12–15)
- **48** Casa de la Venus en Bikini (I.11.6)
- **1** Casa de las Vestales (VI.1.7)
- **19** Casa de los Vetios (VI.15.1)
- **8** *Insula* Arriana Poliana (VI.6)
- **52** *Praedia* (Villa) de Julia Félix (II.4.2)

TABERNAS, POSADAS Y ESTABLECIMIENTOS COMERCIALES

- **43** Panadería de los Castos Amantes (IX.12.6)
- **46** Taberna de Amaranto (I.9.11–12)
- **41** Taberna de Aselina etc. (IX.11.12)
- **47** Taberna de Euxinio (I.XI.10–11)
- **14** Taberna de la Via di Mercurio (VI.10.1)
- **20** Taberna de Salvio (VI.14.36)
- **25** Taberna de Sitio (VII.1.44–5)
- **23** Lupanar (VII.12.18–20)
- **49** Tienda de *garum* (I.12.8)

OTROS EDIFICIOS PÚBLICOS

Para los edificos que rodean el Foro, véase el *plano 14*

- **35** Teatro Cubierto
- **31** Teatro Grande
- **32+39** Alojamiento / Cuartel de los gladiadores
- **17** Castillo del agua

TEMPLOS

- **10** Templo de Apolo
- **13** Templo de Fortuna Augusta
- **30** Templo de Isis
- **11** Templo de Jupiter, Juno y Minerva
- **29** Templo de Minerva y Hércules (Foro Triangular)
- **6** Templo de Venus
- **33** Temple de Júpiter Meliquio

TERMAS

- **26** Termas Centrales
- **12** Termas del Foro
- **16** Termas del Sarno
- **28** Termas Estabianas
- **2** Termas Suburbanas

INTRODUCCIÓN

Pompeya es un yacimiento insólito del que nunca se dejar de hablar y escribir. Los medios de comunicación se hacen eco con bastante frecuencia de los trabajos que arqueólogos de todo el mundo desarrollan en la famosa ciudad y de otras muchas cuestiones relacionadas con el yacimiento (exposiciones, restauraciones, documentales, películas...), pero, desgraciadamente, también esos mismos medios vienen recogiendo desde hace años noticias sobre la lamentable situación en que se encuentra. El estado de las ruinas ha llegado a ser tan preocupante que recientemente el gobierno italiano designó un comisario especial para que abordase una serie de medidas urgentes destinadas a frenar el deterioro ocasionado por la llegada masiva de turistas, el vandalismo y la falta de inversiones. ¿Acabará el hombre en poco más de un cuarto de milenio con lo que no pudo acabar la tremenda furia de un volcán?, se preguntan muchos especialistas y amantes de la arqueología.

Pompeya es noticia y lo viene siendo desde que comenzaron las excavaciones en el año 1748. Ya entonces corrió como la pólvora la primicia de este descubrimiento sin igual que atrajo a multitud de eruditos, coleccionistas y curiosos hasta un yacimiento blindado por el monarca napolitano, que no era otro que el futuro Carlos III de España. Y ya entonces, como ahora, se criticaba el estado de conservación de los hallazgos, así como el trabajo de quienes dirigían las excavaciones y extraían los valiosos objetos que nutrían el Palacio de Portici. Y es que Pompeya ha atraído como pocos yacimientos arqueológicos porque permite algo que difícilmente se puede conseguir: hacer que el visitante se traslade en el tiempo, justo al momento en que la erupción del Vesubio detuvo la vida de la ciudad entre el 24 y el 25 de agosto del año 79 d.C. Contemplar las calles, las casas e incluso a sus habitantes inmortalizados como estatuas de yeso, entrar en sus tabernas y en sus templos, observar sus preferencias políticas escritas en las paredes o recorrer sus murallas, entre otras miles de experiencias, eso es lo que sólo se puede hacer en Pompeya, y por eso su descubrimiento ha inspirado a novelistas, poetas, pintores, músicos o cineastas, y ha hecho correr no ríos, sino mares de tinta entre especialistas, diletantes y viajeros. Todos han amado y aman Pompeya, todos han deseado y desean ir a Pompeya, y la ciudad a pocos o ninguno ha decepcionado en poco menos de tres siglos.

La lista de personalidades que visitaron la ciudad es casi interminable. Goethe, Stendhal, Chateaubriand, Blasco Ibáñez, Unamuno, Pérez Galdós, Mélida, Poynter, Alma—Tadema, Benlliure, Le Corbusier y muchos más. Todos ellos eran (y son) conocidos, ejercieron profesiones diferentes, procedían de lugares distintos, podían tener ideologías contrapuestas, pero todos compartieron algo: estuvieron en Pompeya, la admiraron y nos han legado algún testimonio de ese encuentro.

Pompeya puede despertar sentimientos contradictorios, pero nunca indiferencia. Ha sido definida como ciudad momificada, ciudad destapada, ciudad muerta, ciudad

sepultada, ciudad arruinada, ciudad resucitada, Antigüedad viva, fotografía de la Antigüedad, esqueleto de ciudad, voluptuosa ciudad, ciudad entregada al sueño y muchos otros calificativos. Efectivamente, Pompeya es todo eso y mucho más, o al menos lo es para alguna de esas numerosas personas que la han visitado y lo es para quien ha encontrado en sus ruinas una fuente de inspiración.

Esa inspiración ha sido en muchas ocasiones tan profunda que ha traspasado los límites de la realidad y de la propia historia. La Pompeya de la novela de Bulwer-Lytton fue muchísimo mejor conocida que la que estudió a fondo un arqueólogo como Fiorelli, y los motivos «pompeyanos» de los decoradores del XVIII y el XIX fueron más familiares para los nobles que los disfrutaron, que las auténticas pinturas murales que embellecían los edificios de la ciudad campana.

Desde esta perspectiva, podemos decir que hay muchas Pompeyas: la del historiador, la del arqueólogo (aunque pueda parecer extraño, a veces las interpretaciones de unos y otros difieren bastante), la del escritor, la del artista, la del político, la del director de cine, la del documentalista de televisión, la del periodista, la del turista y seguro que unas cuantas más. Pero claro, a estas Pompeyas podemos añadir la del que nunca ha visitado el yacimiento, pero ha accedido a la visión de la ciudad que tiene el escritor, el artista, el político, el director de cine, el documentalista de televisión, el periodista y un amigo suyo que hizo turismo en la ciudad el año pasado.

Cuál es la auténtica Pompeya? Pues todas ellas, porque han conformado una realidad que, en mayor o menor medida, ha ganado autonomía, o ninguna, ni siquiera la que con datos objetivos reconstruyen día a día con esfuerzo los arqueólogos e historiadores, ¿Por qué? Porque a pesar de ser un yacimiento riquísimo, que ofrece un tipo de información inexistente en otros lugares, las ausencias siguen siendo significativas. También porque ni siquiera los propios pompeyanos, si pudiéramos preguntarles, se pondrían de acuerdo al explicarnos cómo era su ciudad. Seguro que los magistrados miembros de familias ricas que vivían en grandes mansiones no tenían una percepción de la ciudad semejante a quienes habitaban en un altillo de la taberna alternando con gentes de todo tipo. Ni siquiera nosotros, en la actualidad, alcanzamos a tener una visión perfecta del lugar en el que vivimos, y eso que contamos con numerosos medios de comunicación que nos ponen al día de cuanto sucede.

Evidentemente, estas dificultades no nos pueden conducir al desaliento, sino todo lo contrario. Los historiadores debemos recopilar todos los datos posibles para hacer investigaciones e interpretaciones rigurosas que nos aproximen de la mejor manera posible a la realidad histórica. Pero los historiadores también estamos obligados a cuestionarnos cómo se ha gestado nuestro concepto de Antigüedad —en su contexto histórico, político, social...—, pues, de lo contrario, corremos el tremendo riesgo de considerar algunas cuestiones como dogmas de fe incuestionables. Por esa razón, este libro pretende mostrar a un público heterogéneo, por un lado, cuál es la interpretación que los arqueólogos e historiadores hacen de la Pompeya antigua, y por otro, cómo se han alcanzado esas conclusiones, teniendo en cuenta que han existido, y existen, otras visiones

de la ciudad campana que han podido llegar a influir (incluso) en la imagen de los propios investigadores.

La obra, así pues, quiere que el lector observe cuantas Pompeyas se han gestado desde hace más de doscientos sesenta años. Por supuesto, se dedica una mayor atención a la Pompeya en la que investigan los especialistas; por eso, la primera parte está dedicada a la reconstrucción de la historia de la ciudad basándose en el estudio de los datos recuperados por la arqueología. Éstos nos permiten realizar un recorrido diacrónico desde la génesis de Pompeya hasta su desaparición, así como un acercamiento a su vida cotidiana. Por esta razón, corno si fuera un organismo vivo, veremos nacer y morir a la ciudad, pero también la veremos palpitar e intentaremos ir tomándole el pulso en cada uno de sus rincones.

La segunda parte dirige su mirada a los ecos que el descubrimiento de la ciudad campana han tenido en todo el mundo y, de manera particular, en España. La recuperación de las ruinas causó un gran impacto y aceleró el proceso de formalización de la arqueología como disciplina científica, así como el avance de los estudios sobre mundo antiguo (especialmente en historia de Roma), pero también fue un revulsivo en otros ámbitos. Esos influjos sobre distintas disciplinas han conseguido mantener a la ciudad latiendo hasta nuestros días. Ése es el motivo de que en esta segunda parte sigamos aludiendo a Pompeya como un organismo vivo que se resiste a desaparecer. Disfrutemos con él.

Enlaces de interés:

http://ad79.wetpaint.com/
http://www.pompeiiinpictures.net/
http://pompeya.desdeinter.net/pomp.htm
http://sights.seindal.dk/sight/1073_National_Archaeological_Museum.html
http://www.tarraconensis.com/pompei_romano/pompei_romana.html

PRIMERA PARTE

POMPEYA EN LA ANTIGÜEDAD

I
POMPEYA NACE, CRECE Y MADURA

Cuando el gran héroe Heracles (o Hércules), de proverbial fuerza y corpulencia, hubo de viajar al extremo occidental del Mediterráneo en busca de los bueyes de Gerión, ya había realizado con éxito nueve de los doce trabajos que le había impuesto el rey Euristeo. En esta ocasión, Hércules debía arrebatar su ganado a un monstruo de tres cabezas y triple cuerpo que reinaba en Tarteso, hasta donde llegó cruzando el Mediterráneo a bordo de la copa de Helio. Tras dar muerte al perro Ortro, al pastor Euritión y al propio Gerión, el héroe erigió las famosas columnas que llevan su nombre en el estrecho de Gibraltar y, embarcando los bueyes en la copa, puso rumbo de nuevo a Tirinto, en el Peloponeso. Pero en su viaje de regreso en tan singular navío, Hércules, como todos los navegantes de la Antigüedad, fue barajando la costa, lo que le permitió visitar las riberas de la península itálica. Allí, el héroe civilizador habría hecho desfilar a sus bueyes, trofeo que tantos esfuerzos le había costado obtener, como en una gran procesión —*pompé,* como decían los griegos—, por lo que habría decidido llamar Pompeya a la ciudad que fundó en ese preciso lugar: [...] *ab ipso [Hercule] in Campania Pompeios, qua victor ex Hispania pompam boum duxerat.*[1] La vecina Herculano, como no podía ser de otro modo, también recibió su nombre en honor del héroe, como nos recuerda Dionisio de Halicarnaso, rétor e historiador del siglo I a.C.[2]

Según este mito, los orígenes de Pompeya no podían ser más ilustres, pues habría sido fundada por el propio Hércules —aunque luego fuese consagrada a Venus, muchos años más tarde—antes incluso de que tuviese lugar el acontecimiento bélico que todos los griegos tomaban como referente gracias a los famosos poemas homéricos, la guerra de Troya. Teniendo en cuenta que en la Antigüedad todas las localidades, grandes y pequeñas, debían certificar sus distinguidos inicios recurriendo al nacimiento, defunción, visita o asentamiento de un héroe o dios —incluida la mismísima Roma—, Pompeya no quedaba malparada en las tradiciones míticas desplazadas a Occidente por los griegos. Desde luego, Hércules, de haber tenido algo que ver con la fundación de la ciudad, podría haberse sentido orgulloso, pues habría gestado la única urbe que ha sobrevivido casi íntegramente, y por los terribles azares del destino, hasta el siglo XXI. Qué equivocado, en

---

[1] Salino, II, 5; Servio, *Comentario a Virgilio, Eneida,* VII, 662; Isidoro de Sevilla, *Etimologías,* XV, 1, 51.
[2] *Historia Antigua de Roma,* I, 44, 1.

cierto modo, estaría el poeta hispano del siglo I d.C. Marco Valerio Marcial cuando, poco después de haberse producido la erupción del Vesubio que sepultaría Pompeya, Herculano y Estabia, se lamentaba diciendo:

Aquí tienes al Vesubio poco ha verdoso de umbrosas vides,
aquí la noble uva hacía desbordar las cubas rebosantes;
estas cumbres amaba más Baco que a las colinas de Nisa,
en este monte poco ha los sátiros se entregaban a sus danzas.
Ésta es la morada de Venus, más grata para ella que la Lacedemonia,
este lugar fue esclarecido por la divinidad de Hércules.
Todo yace sepultado por el fuego y la funesta ceniza:
ni los propios dioses habrían querido que eso hubiera estado en su poder.[3]

¿Seguro que los dioses no hubieran querido hacer trascender su obra a través de tantos siglos?

Parece que los habitantes de Campania no identificaban el monte Vesubio con un volcán, ni siquiera existía un término en latín que significase «volcán» tal y como nosotros lo entendemos. Lo que sí sabían era que el entorno del Vesubio era muy fértil, como lo son todas aquellas zonas en las que se han depositado los minerales procedentes de las cenizas volcánicas. Esa riqueza natural había invitado al asentamiento de poblaciones y, entre todas ellas, Pompeya iba a ocupar un lugar destacado, pues su ubicación en la desembocadura del río Sarno convertiría la ciudad en un importante núcleo de comunicaciones con el interior, así como en uno de los puertos comerciales más relevantes de la zona.

Los arqueólogos han localizado asentamientos de época Neolítica, uno de ellos —a las afueras de Nola— asolado también por una erupción del volcán en el IV milenio. Durante la Edad del Hierro aumentaron los asentamientos y los contactos con habitantes de otros territorios más al norte de la península itálica, donde se estaba desarrollando la Cultura Villanoviana. La razón fundamental era el comercio de metales, como constata la aparición de armaduras datadas en el siglo IX a. C.

Algunos historiadores creen que el nombre de Pompeya se debe a la adopción de un topónimo osco que significa «cinco» *(pumpe)*. En el caso de la ciudad campana podría estar haciendo referencia a la unión de cinco grupos o aldeas en torno a un solo núcleo urbano. Éste es el modelo de la formación de la *polis* en Grecia, lo que se conoce con el término «sinecismo», es decir, la creación de una ciudad—estado gracias a la unión de varias entidades menores, proceso que habría dado origen, por ejemplo, a Atenas.

Teniendo en cuenta que los restos arqueológicos más antiguos encontrados en Pompeya datan del siglo VI a.C. (también hay más antiguos, pero son muy escasos), se ha

[3] *Epigramas*, IV, 44. Todos los fragmentos que se incluyen de los *Epigramas* de Marcial pertenecientes a los libros I-VII están extraídos de la traducción de E. Montero Cartelle, Alma Mater, Madrid, 2004.

considerado que la fundación de este establecimiento se habría producido en torno a esas fechas y no antes, aunque resulta cuando menos curioso que ya en esta centuria se hubiese establecido el perímetro actual de la ciudad. Efectivamente, a pesar de que todos los indicios apuntan a que el núcleo habitacional estaba situado en la zona sudoccidental, lo que se conoce como *Altstadt* o «Ciudad Vieja» (en torno al área del foro y del Foro Triangular, donde las calles son irregulares frente a lo que sucede en el resto de la ciudad), el trazado de la muralla y la ubicación de las puertas ya había sido fijado en el siglo vi, delimitando un espacio que alcanza unas 66 hectáreas.

Desde que Amedeo Maiuri iniciase, a partir del año 1924, excavaciones por debajo del nivel del siglo I d. C., en todos los lugares donde se han abordado trabajos de este tipo se han encontrado materiales del siglo VI y, muy ocasionalmente, anteriores a esa fecha. Estos últimos podrían ser indicios de una ocupación anterior, aunque son muy escasos. Se trata de huellas de poste, pozos y fragmentos cerámicos datados entre los siglos VIII y VII a. C. que se han podido localizar en algunas casas, como la de Amaranto o la de José II, así como algunos pedazos de cerámica de la Edad del Bronce hallados en la Casa de Marco Lucrecio Fronto y próximos al Templo de Venus, e incluso un hacha de piedra y otros materiales de época neolítica aparecidos junto a la puerta de Nuceria y a la Casa de los Castos Amantes.

En los alrededores del núcleo pompeyano sí hay indicios de comunidades asentadas desde el siglo VIII e incluso antes, como hemos visto. En el golfo de Nápoles encontramos, además, la colonia griega más antigua de occidente, Pitecusa, en la actual isla de Ischia, fechada en torno al 775 a.C., y también en ese entorno se encuentra Cumas, fundada por los eubeos algo más tarde. Sin embargo, éstas no son precisamente las huellas más antiguas dejadas por gentes procedentes del Egeo en la zona, pues sabemos que los viajes de exploración se venían desarrollando desde una época anterior y que posiblemente en torno al 1400 a.C. los micénicos ya habían establecido algunas factorías destinadas a facilitar los contactos comerciales con este territorio. Ischia se encontraba en una de esas rutas por la que transitaban las naves micénicas. Mitos como el de Hércules, que explican el origen de la ciudad a través de la etimología del nombre *(pompé),* mostrarían no sólo un desplazamiento de las leyendas hacia el occidente mediterráneo cuanto éste entraba dentro de la órbita griega, sino también un recuerdo de las dificultades que encontraron los primeros navegantes que se aventuraron en mares ignotos plagados de peligros a los que se otorgaría, a falta de una explicación racional, un valor sobrenatural, favoreciendo la génesis de un conjunto de seres imaginarios a medio camino entre lo salvaje y lo civilizado, como Caribdis y Escila en el estrecho de Mesina o las sirenas en el golfo de Nápoles.

Parece claro que tanto el viaje de Heracles/Hércules como el de otros héroes griegos como Odiseo y los Argonautas por el occidente mediterráneo muestran experiencias que podrían remontarse a los micénicos y que serían renovadas por los fenicios. Estos últimos, asentados en el litoral oriental del Mediterráneo, habían iniciado su expansión hacia occidente en el siglo IX a.C., aunque con anterioridad ya habrían llevado a cabo viajes de exploración. En el último cuarto del siglo IX habían fundado Cartago (en la actual Túnez)

y a comienzos del siglo VIII a. C., Cádiz. Es evidente que fenicios y griegos, que se movían por los mismos lugares, compartieron las experiencias del viaje y, por supuesto, también aquellas que afectaban a la religiosidad y a los espacios donde ésta se manifestaba. Esto nos lleva a pensar que tal vez en Pompeya también se podría haber producido una comunión de este tipo.

Sabemos que hacia el siglo VI a. C. se levantó un templo de orden dórico en la zona donde después se construiría el Foro Triangular (en la «Ciudad Vieja»), pero que en ese momento era todavía una zona periférica. Este templo sufrió una reforma en el siglo IV en la que aparece Heracles—Hércules. El héroe se muestra en las decoraciones de las antefijas junto a una diosa, probablemente Atenea/Minerva, pues dentro del santuario han aparecido figurillas de terracota que representan a la diosa, y en una inscripción osca de la vía de la Abundancia se indica que en esta zona había «un edificio público anejo al Templo de Minerva», es decir, el santuario del que estamos hablando, el Templo Dórico. Estos datos, junto a algunos otros, han permitido pensar que, en una época mucho más antigua, este santuario podría haber sido un espacio consagrado por los fenicios a Heracles—Melkart (dios supremo de la actividad colonial, encargado además de sancionar las actividades comerciales fenicias en el extremo occidental del Mediterráneo) y Atenea—Astarté; de ahí la asociación del héroe con la fundación de la ciudad. Así pues, fenicios y griegos compartieron, quizá, las experiencias religiosas del viaje desde un momento muy antiguo en Pompeya. Tengamos en cuenta que durante la Antigüedad, los primeros contactos comerciales que las poblaciones extranjeras establecían con las autóctonas requerían un espacio sagrado en el que las divinidades actuasen como sancionadoras de esa actividad. Teniendo como testigos a los dioses, ambas partes, en principio, encontrarían la seguridad a la hora de establecer negocios con unos desconocidos. ¿Sucedería eso en el área sagrada donde después se levantaría el Templo Dórico y en otros lugares de Pompeya? Desde luego uno de los edificios en los que se han detectado restos más antiguos es precisamente un templo dedicado a una divinidad griega, Apolo.

Hemos visto cómo los griegos fundaron frente a la costa campana la colonia más antigua de Occidente, Pitecusa, pero no estaría sola mucho tiempo. Acuciados por la falta de tierras en sus pequeñas ciudades—estado *(poleis)*, saturados por el aumento demográfico y la crisis social *(stasis)* derivada de la falta de recursos con los que abastecer a la población, los griegos se lanzaron a la aventura colonial. Se trataba de enviar a una parte de la comunidad a fundar una ciudad en otro lugar para descongestionar la metrópoli y facilitar el acceso a los bienes básicos a los que se quedaban. Por esta razón, los eubeos fundaron en la costa campana Cumas, y desde aquí, Neápolis. Más tarde llegarían Posidonia y Elea.

La costa meridional de la península itálica quedó salpicada de colonias griegas como Síbaris, Regio, Crotona o Tarento, tan importantes para la Hélade que toda la región seria conocida como la Magna Grecia. Las fundaciones siciliotas gozaron de la misma relevancia y los restos arqueológicos que aún hoy se conservan muestran la grandeza de unas ciudades —como Mégara Hiblaea, Siracusa o Selinunte— que nada tenían que envidiar a *poleis* de honda tradición helénica como Corinto, Mégara o incluso la misma Atenas. Su

organización espacial y política era la misma, pues al constituir sus colonias seguían el modelo de la metrópoli, trazando los límites de la ciudad, estableciendo claramente los lugares donde habían de ubicarse los espacios públicos, las casas y, de forma significativa, los santuarios, espacios dedicados a los cultos que habían transportado desde sus lugares de origen.

Las expediciones coloniales griegas comenzaban pidiendo consejo al dios Apolo en su oráculo de Delfos. Estos oráculos a veces eran tan ambiguos que el *oikistes,* director de la expedición, tenía serias dificultades para interpretarlos adecuadamente. Los dioses debían velar por una aventura tremendamente peligrosa como era viajar por mar y establecerse en un lugar que, aunque conocido gracias a los viajes de exploración realizados con anterioridad, era nuevo para ellos. Por esta razón, se recurría constantemente a las divinidades, antes de zarpar y durante la travesía, buscando su apoyo. Los colonos llevaban además consigo el fuego sagrado que debía permanecer encendido hasta llegar al lugar definitivo. Una vez arribados a su destino, los dioses debían recibir su parcela, como los restantes integrantes de la expedición. Esos espacios sacros permitirían a los nuevos ciudadanos seguir honrando a sus dioses, pero también encontrar un espacio neutral donde establecer relaciones con los pueblos autóctonos. Los santuarios extraurbanos marcarían, por último, la *chora* (el territorio) de la nueva colonia, que pasaba a ser autónoma y soberana organizando su vida ciudadana a imagen de la metrópoli pero totalmente independiente de ella.

Desde luego, si no a Heracles/Hércules, a los griegos que iniciaron su expansión por toda la cuenca mediterránea a partir del siglo VIII a. C. no les hubiese importado asentarse en un lugar como Pompeya. Éstos buscaban pequeñas islas, promontorios costeros, penínsulas que facilitasen los contactos comerciales con la metrópoli y el resto del Mediterráneo. Sus enclaves solían aprovechar las desembocaduras de los ríos, que servían como arterias de comunicación con el interior y garantizaban la existencia de zonas fértiles que cultivar. Pompeya disfrutaba de estas ventajas, además de disponer de las ricas tierras de las laderas del Vesubio, que proporcionaban excelentes campos de cultivo a sus habitantes.

Es una evidencia indiscutible que no sólo el sur de Italia, donde los griegos establecieron sus *poleis,* sino también el resto de la península se vio tremendamente afectado por la presencia de estos colonizadores. La influencia de la cultura griega no se redujo a la zona donde se hallaban sus asentamientos permanentes, sino que se extendió por las restantes regiones gracias a los contactos comerciales que establecieron con los pueblos autóctonos. En el mundo etrusco, muy presente en Campania, como veremos, se observa un gran influjo de la civilización helena.

No hay datos arqueológicos que puedan confirmar un origen griego de Pompeya, pero su presencia se plasma claramente a través de diferentes restos. En varias casas, como la de Amaranto y la de Baco, se han encontrado materiales cerámicos griegos, y algunos espacios sacros muestran la huella del mundo helénico. Por ejemplo, es innegable que los griegos fueron los responsables de la difusión del culto a Apolo (ya hemos visto que era la

divinidad que, desde Delfos, orientaba a los colonos y que también les acompañaba como guía en su ruta), al que se dedicó un templo hacia el siglo VI en el que han aparecido restos de cerámicas griegas y etruscas. Este tipo de materiales, y de la misma época, han sido hallados también en el templo que se cree estaba dedicado a Heracles/Hércules y Atenea/Minerva (Templo Dórico), dotado asimismo de planta y decoración griegas.

Junto a la influencia griega encontramos también la etrusca. Fragmentos de *bucchero* etrusco con grafitos en el Templo de Apolo y otros vestigios hallados en casas y en la zona donde más tarde se construirían las Termas Estabianas así lo ponen de manifiesto, sin olvidar restos estructurales, como la columna etrusca de la casa homónima. La presencia de etruscos en Campania data del siglo VII, aunque no comenzaron a asentarse en el valle del Sarno y en otras zonas del entorno, como Nola y Capua, hasta la centuria siguiente, donde favorecieron el crecimiento y desarrollo de los asentamientos. En el siglo VI la coincidencia de intereses de griegos y etruscos en la misma zona fomentó la génesis de conflictos que tuvieron su colofón en el año 474 a.C., cuando el tirano Hierón de Siracusa venció a los etruscos en aguas de Cumas, acabando con la influencia de esta cultura en Campania.

El vacío dejado por los etruscos sería aprovechado por las poblaciones samnitas. Este pueblo, organizado en una confederación tribal, hablaba la lengua osca y procedía de la región central de la península itálica. Desde el siglo VI ya había comenzado a avanzar hasta las llanuras campanas estableciendo relaciones fluidas tanto con los griegos como con los etruscos asentados en la zona. Pero no iban a tardar en producirse conflictos de intereses asociados al control del territorio y los recursos. En el año 525 a.C. los etruscos de Capua atacaron Cumas con mercenarios samnitas. Los griegos repelieron el ataque y consiguieron acabar con la presencia etrusca en 474, animando con ello la llegada de nuevos aportes samnitas a la zona, que a partir de los años treinta aparecerán mencionados en las fuentes como «campanos». Éstos van a conseguir la hegemonía en Campania al conquistar Capua en 423 y Cumas en 420. Los griegos, refugiados en Neápolis, fueron desplazados física y culturalmente. El osco sustituyó al griego y en el siglo V la zona estaba ya bajo control samnita.

En Pompeya los hallazgos arqueológicos disminuyen sustancialmente durante este siglo, por lo que resulta difícil saber quién estaba ocupando el recinto amurallado, si es que lo ocupaba alguien, pues algunos arqueólogos creen incluso que la ciudad pudo ser abandonada durante un periodo imposible de precisar. Los acontecimientos históricos que hemos destacado invitan a pensar que los samnitas estaban ocupando Pompeya a finales del siglo V y que la ciudad se integró a comienzos de la centuria siguiente en la federación de ciudades samnitas de la que formaban parte las comunidades de su entorno: Nuceria (al frente de la agrupación), Herculano, Estabia, etcétera.

A partir del siglo IV se produce un aumento paulatino de los hallazgos, que apuntan cada vez de manera más clara a la presencia samnita en el asentamiento. Los cimientos de algunas casas, como la del Fauno, y santuarios, como el de los Lares Públicos, pueden relacionarse con estructuras habitacionales samnitas. Por otra parte, en el espacio que más tarde sería consagrado a Venus, los arqueólogos han encontrado recientemente un muro,

una palangana, tubos de terracota y algunas ofrendas de arcilla dedicadas a Mefitis, diosa samnita del amor y la fertilidad (como Afrodita/Venus), sin olvidar las tumbas samnitas que se han excavado en el exterior de la puerta de Herculano y de Estabia. Una reestructuración urbanística, que afectó a la creación de nuevos ejes perpendiculares y a la construcción de torres en la muralla, llegaría más tarde, hacia finales del siglo IV.

Pero la Pompeya samnita que hablaba osco y dejó testimonio de su lengua en los grafitos de las paredes de la ciudad también tenía los días contados. La primera amenaza a la que tuvo que hacer frente fue a la de sus iguales. Aprovechando la pérdida de influencia de griegos y etruscos en Campania, nuevas oleadas samnitas descendieron del centro de la península itálica para asentarse en la bahía de Nápoles. Capua, repoblada por los campanos (recordemos, también sanmitas) a partir de 423, pidió ayuda a Roma en 343 para repeler el ataque. Los romanos acudieron encantados. Era el *casus belli* que les iba a proporcionar la oportunidad de conquistar el sur de la península.

Se abría así el conflicto bélico que conocemos como (Guerras Sanmitas». Éste iba a extenderse desde 343 hasta 270 y pondría fin al predominio de los samnitas en la zona. A ello aludiría más tarde Estrabón —geógrafo nacido en Amasia (Asia Menor) que había publicado hacia finales del siglo I a.C. una *Geografía* dividida en diecisiete libros— al decir que griegos, etruscos y samnitas fueron expulsados de Pompeya:

> Seguidamente se encuentra la fortaleza de Heraclio, situada en un promontorio que sobresale en el mar y que es batido por el viento del suroeste de manera tan extraordinaria que hace de la plaza un asentamiento saludable. Los oscos la tenían bajo su dominio, como la vecina Pompeya, por la que fluye el río Sarno, después pasó a los tirrenos [etruscos] y a los pelasgos [griegos] y, posteriormente, a los samnitas, pero también éstos fueron expulsados del lugar. Pompeya sirve de puerto a Nola, Nuceria y Aquerras, localidad homónima de la que está cerca de Cremona, a través del río Sarno, por el que entran y salen las mercancías.[4]

Los romanos vencieron a los samnitas que habían amenazado Capua en la Primera Guerra Samnita, que se extendió entre 343 y 341 a.C. Roma controlaría a partir de este momento el norte de Campania, pero no iba a resultarle tan fácil mantener su predominio.

En 327 se inició la Segunda Guerra Samnita. Neápolis se encontraba dividida por conflictos internos. Para resolverlos, una facción recurrió— a Nola —consiguiendo que entrase en la ciudad una guarnición samnita—, mientras que otra acudió a Capua, que, a su vez, solicitó la ayuda de los romanos. En 321, Roma sufrió en la batalla de las Horcas Caudinas, una de las peores derrotas de su historia militar, pero logró reponerse cerrando el conflicto como vencedora en el año 304. Los combates, sin embargo, se reanudaron en 298 (Tercera Guerra Samnita), alentados por el peligro que suponía para los romanos la alianza gestada entre samnitas, etruscos, galos y umbros. La ya imparable República romana acabaría con sus oponentes en el año 290, convirtiendo a las ciudades de Campania en aliadas.

[4] Estrabón, V, 4, 8. Traducción de J. Vela y J. Gracia en Gredos, Madrid, 2001.

A comienzos del siglo III Pompeya era una más de esas ciudades campanas aliadas de Roma. Eso, en la práctica, suponía no poder tomar decisiones en política exterior y tener que aportar soldados al ejército romano, pero, al mismo tiempo, le permitía el mantenimiento de su independencia en política local y el osco como lengua más utilizada. Su condición de aliada implicaba también que ahora Pompeya era enemiga de los enemigos de Roma.

En 216, dentro del contexto de la Segunda Guerra Púnica (219-201), los cartagineses dirigidos por Aníbal arrasaron Campania. Pompeya se mantuvo leal a Roma frente a otras ciudades que, como Capua, se pasaron al bando cartaginés. Los romanos castigaron la traición de estas ciudades, pero también sufrieron terriblemente quienes siguieron del lado romano. Nuceria, por ejemplo, fue destruida por las tropas de Aníbal.

Al finalizar el conflicto —como ya sabemos, con una nueva victoria de los romanos en la batalla de Zama (202 a.C.)—, la situación en toda el área campana debía de ser terrible. La mayor parte de las ciudades habían sido destruidas por unos o por otros, se había interrumpido la actividad económica y mucha gente había quedado sin medios de subsistencia. Es posible, como apuntan algunos especialistas, que ésta sea la razón por la cual desde finales del siglo III se observa una aceleración del ritmo constructivo en Pompeya, que, por no haberse visto tan directamente afectada por la guerra, habría comenzado a acoger dentro de sus murallas a gentes que habían tenido que abandonar sus lugares de origen. Los gentilicios latinos asociados a Capua y Nuceria encontrados en inscripciones pompeyanas vendrían a apoyar esta tesis. Se ha pensado que al menos parte de esos desplazados instalados en Pompeya habrían recibido lotes de tierra en la Región I, donde hay varias hileras de casas de tamaño y aspecto semejante que datan de finales del siglo III, comienzos del II a.C.

En efecto, es a partir de finales del III cuando comienza a observarse un progresivo e imparable crecimiento de la ciudad. Los escasos restos del siglo VI o las reducidas dimensiones de las casas del IV que nos hablaban de una comunidad agraria dan paso a un aumento de las construcciones públicas y privadas que muestran lo que ya es una verdadera ciudad desde estas fechas en adelante. La Casa del Fauno se construye en este momento, y con ella la de Pansa o la del Centenario. Aumenta el número de casas, pero también el tamaño de las mismas (la Casa del Fauno, con sus 3.000 metros cuadrados, sigue siendo la más grande de las excavadas en la ciudad), que se caracterizarán por la presencia del atrio, patio en torno al cual se disponían las estancias y en cuyo centro se encontraba el *impluvium,* pequeño estanque en el que se recogía el agua de lluvia que entraba a través del *compluvium,* abertura en el tejado.

También en el siglo II comienza la monumentalización del foro, la plaza pública donde se trataban los negocios y se celebraban las asambleas y los juicios. Se pavimentó su suelo y se construyó la basílica —donde tenían lugar los juicios y las transacciones económicas—, el *macellum* —mercado— y el Templo de Júpiter, Juno y Minerva (algunos autores creen que primero estuvo dedicado sólo a Júpiter, como dios más importante del panteón, y que sólo después de que los colonos romanos se instalasen en Pompeya en el año 80 a.C. se consagraría a la Tríada Capitolina).

La basílica de Pompeya ocupaba unos 5.000 metros cuadrados y se levantaba sobre un edificio anterior de función desconocida. Se trata de una gran nave rectangular rodeada de columnas, en la que se entraba subiendo por una gran escalinata, al fondo de la cual se levantaba una plataforma (tribunal) donde se colocaría el juez con sus asistentes. Debajo de esta plataforma había un sótano que, se ha supuesto, podía servir como calabozo para retener a las personas pendientes de juicio. El acceso se realizaba a través de una entrada principal ocupada por cinco puertas.

El *macellum* ha sido uno de los edificios de identificación más controvertida. Su decoración con pinturas y estatuas, estructura (con un pórtico y una construcción circular en el centro) y situación (en el foro) hicieron pensar que se trataba de un templo, hasta que los arqueólogos descubrieron restos de pescado y huesos de animales en los desagües. Estos datos permitieron llegar a la conclusión de que, en realidad, se trataba de un mercado con tiendas en su interior al que los pompeyanos acudían para comprar carne y pescado.

En cuanto al Templo de Júpiter (o de la Tríada Capitolina), sabemos que fue construido entre 150 y 120 a.C. sobre un espacio que no había sido ocupado con anterioridad. Presidía el foro elevándose sobre un gran podio (hueco, tal vez un almacén para guardar las ofrendas) al que se accedía subiendo por una escalinata y que pretendía marcar la relevancia que había adquirido en la ciudad la divinidad más importante del estado romano, Júpiter. Éste era el dios del cielo, de la luz del día y de los fenómenos atmosféricos, en especial del rayo, y se asimiló al Zeus griego. Cuando Roma alcanzó el papel preponderante entre los latinos se fundó un templo dedicado a Júpiter en la colina del Capitolio que suplantaba al santuario de Júpiter Lacial en el monte Albano. Hasta ese templo se llevó también el culto de Juno (la esposa del jefe del panteón) y Minerva (diosa de la guerra, de los artesanos y de la sabiduría), constituyéndose entonces la Tríada Capitolina. Al instaurarse la República, el Capitolio se consagró a Júpiter Óptimo Máximo, cuyo culto, junto al de Juno y Minerva, fue el más importante en todas las colonias romanas.

En el siglo II a.C. también se levantó otro templo fuera del foro. Se trata de un pequeño santuario construido cerca de los teatros, que no se sabe muy bien a quién fue dedicado. Como dentro del templo se encontraron dos estatuas de terracota que representaban a un dios y una diosa, y una inscripción hallada cerca de la puerta de Estabia mencionaba un santuario dedicado a Júpiter Miliquio, se pensó que en ese lugar podría haberse venerado a este dios, junto a su compañera, Juno. Sin embargo, más recientemente, los investigadores defienden que este templo estuvo dedicado a otra divinidad, Esculapio, el patrón de la medicina. Si esto fuera así, tal vez en el santuario se practicase la *incubatio,* un rito que llevaba a los devotos a pasar la noche en el templo con la esperanza de que el remedio para su mal les fuera revelado en sueños.

Pero los pompeyanos del siglo II no se olvidaron de las actividades lúdicas. En algún momento de esta centuria se levantó el Teatro Grande, que es de tipo helenístico y tiene capacidad para unos cinco mil espectadores. La *cavea* (donde están los asientos de los

espectadores) se construyó sobre un terraplén, frente a un escenario exento, adosado al cual se situó un pórtico con setenta y cuatro columnas de orden jónico.

También en esta centuria se construyó la Palestra Samnita. Se trata de un gimnasio o campo de ejercicios rodeado de columnas, levantado con dinero público como corrobora una inscripción escrita en lengua osca. Estaba ubicada al norte del Teatro Grande, entre el Templo de Isis y la entrada al Foro Triangular. Hay especialistas que creen que su tamaño es demasiado pequeño como para ser un buen gimnasio al aire libre, por lo que podría ser utilizado como espacio para celebrar banquetes y exhibiciones militares.

Además de vivir en mejores casas (al menos, algunos) y de disfrutar de los nuevos espacios públicos de la ciudad, los habitantes de Pompeya ampliaron su dieta incorporando especias llegadas desde otros puntos del Mediterráneo. Eso, entre otras cosas, significa que habían aumentado las relaciones comerciales con otros puertos, lo cual está también corroborado por el hallazgo de cerámicas griegas y monedas egipcias en el yacimiento o por la presencia de nombres pompeyanos en otros lugares de la cuenca mediterránea. Pompeya se había convertido en una gran productora de vino y aceite que exportaba a otros lugares y enriquecía a los propietarios agrícolas de la ciudad.

También se presupone que a lo largo de este siglo, y teniendo en cuenta el aumento del tráfico comercial, se haría imprescindible una mejora de las infraestructuras portuarias de la ciudad. Después de las Guerras Púnicas, Puteoli (Pozzuoli) fundada como colonia en 194, iba a convertirse en el puerto comercial más importante de la zona, lo que también beneficiaria al de Pompeya, escala ineludible de la costa campana. La ciudad, como señalaba Estrabón, servía de puerto a Nola, Nuceria y Aquerras, porque el río Sarno facilitaba las comunicaciones hacia el interior. Sin embargo, la ubicación del puerto de Pompeya sigue siendo un misterio. En la actualidad, el mar está a unos dos kilómetros del yacimiento, pero en la Antigüedad estaba mucho más cerca. Tampoco se conoce con exactitud cuál era el curso del río, ni siquiera si el puerto era marítimo, fluvial, o ambas cosas. En general, se tiende a ubicar el puerto, bien cerca de la puerta Marina (precisamente en la muralla, junto a ésta, pueden verse unas argollas que podrían ser los amarraderos de las naves), bien en las proximidades de la vía de Estabia (donde existen indicios de actividad comercial que conectan esta área con las excavaciones realizadas en el margen derecho del río Sarno, en Moregine). Hay arqueólogos que piensan que pudo haber dos puertos, algo, por otra parte, muy habitual en el mundo antiguo. El que presumiblemente estaba junto a la puerta Marina se habría utilizado para llevar a tierra las naves de guerra (por eso habría quedado en desuso en el siglo I a.C.), y el otro, bajo el Templo de Venus, sería el puerto comercial, pues junto a esta zona se han encontrado algunos almacenes. Todas estas hipótesis son interesantísimas y ofrecen un amplio abanico de posibilidades, pero a día de hoy no se han localizado restos que identifiquen el puerto sin lugar a dudas. La erupción del Vesubio y los terremotos modificaron hasta tal punto la línea de costa que lo más probable es que las infraestructuras portuarias no aparezcan jamás.

El crecimiento y desarrollo de la ciudad era ya un proceso imparable que los acontecimientos políticos del siglo I no sólo no iban a frenar, sino que vendrían a potenciar. En el año 91 a. C. estalló la Guerra Social, es decir, el enfrentamiento entre los *socii* (socios o aliados itálicos) y Roma. Los primeros consideraban intolerable que, a pesar de su participación directa en las grandes conquistas territoriales que estaban llevando a cabo los ejércitos de Roma, la República no les brindase los mismos derechos ciudadanos de los que disfrutaban los romanos. Roma decidió, un año después del primer choque, conceder la ciudadanía a todos aquellos pueblos al sur del río Po que se hubiesen mostrado fieles. Esta decisión abrió una brecha entre las ciudades aliadas, puesto que algunas optaron por aceptar la oferta mientras que otras prefirieron continuar adelante con la revuelta. Pompeya fue una de estas últimas, lo que le costó el asedio de la ciudad en el año 89 a.C. Lucio Cornelio Sita, que llegaría a gobernar como dictador en Roma masacrando a sus oponentes, fue el encargado de dirigir el ataque y, aunque no saqueó la ciudad una vez que ésta se hubo rendido (bombardeada por proyectiles que dejaron su huella en la muralla norte), sí llevó a cabo una política de confiscaciones que tuvo como objetivo la obtención de tierras con las que poder recompensar a los veteranos de su ejército que lucharon en la campaña oriental. Éste era el procedimiento habitual, es decir, después de años de servicio, los soldados recibían una parcela de tierra en la que se asentaban con sus familias y que les proporcionaba un medio de vida ahora que ya no servían a Roma en su ejército. Eran los colonos.

Pero antes de que llegasen los nuevos habitantes, en torno al año 87 a. C., Pompeya recibió el estatuto de municipio, que era el privilegio que se concedía a antiguas urbes no romanas *(peregrinas)* cuyos habitantes recibían colectivamente el derecho de ciudadanía romana. Al frente de la ciudad quedaba entonces un colegio de cuatro magistrados *(quattuorviri)* encargados del gobierno local y un cuestor *(quaestor)*. Este último, heredero del *kvaisstur* osco, tenía en el mundo romano como función principal la administración del tesoro de la comunidad, así como la protección del archivo ciudadano. El cuestor era el grado más bajo del *cursus honorum,* conjunto de cargos político-administrativos que todos aquellos individuos con aspiraciones debían ejercer.

Con los veteranos del ejército de Sila que habían luchado en Oriente establecidos intramuros, Pompeya se refunda en el año 80 a. C. como *Colonia Cornelia Veneria Pompeiana* (Colonia Cornelia Pompeyana bajo la protección de Venus). El título de «colonia» le confería un estatuto privilegiado que pocas ciudades disfrutaban en este momento. *Cornelia* vinculaba la ciudad con la familia Cornelia, la de Sila, y *Veneria,* hacía referencia a la diosa que a partir de ese momento pasaba a ser la patrona de la ciudad, Venus, a quien Sila tenía una especial devoción. El templo de la deidad benefactora iba a levantarse en el lugar en el que los samnitas habían venerado a Mefitis, nada más entrar en la ciudad a través de la puerta Marina.

Como colonia que era, Pompeya debía adaptarse cuanto antes al sistema de organización romano. Esto significaba que la antigua autoridad osca, el *meddix tuticus,* tenía que desaparecer en beneficio de las instituciones republicanas. La colonia debía disponer de un consejo municipal con poder legislativo *(ordo decurionum),* unos comicios o

asamblea popular *(comitium)* y una serie de magistrados entre los que se encuentran los duunviros *(duoviri iure dicundo,* literalmente, «dos varones encargados de dictar la ley») y los ediles *(aediles).*

El consejo municipal o consejo de los decuriones estaba formado por unos cien ex magistrados, que ejercían el cargo con carácter vitalicio, aunque incorporaba nuevos miembros cada cinco años. En la colonia eran los encargados de financiar las actividades comunales (fiestas, juegos), de abastecer la ciudad de artículos de primera necesidad (como el agua) y de realizar repartos de dinero.

En cuanto a los magistrados, los dos duunviros tenían funciones religiosas (organización de fiestas, juegos, supervisión de los sacerdocios), convocaban y presidían las asambleas legislativas y electorales, impartían justicia y se encargaban de administrar las finanzas municipales, así como de la firma de tratados con otras comunidades. Para ser elegido duunviro era necesario haber ejercido antes como edil, ser varón mayor de veinticinco años (este requisito se podía obviar en caso de necesidad), no haber sido condenado y no haber ejercido ningún oficio infamante (gladiador, por ejemplo). Se podía repetir varias veces en el cargo. Los que lo ocupaban coincidiendo con el quinquenio, es decir, cada periodo de cinco años, eran llamados duunviros *quinquennales* y estaban encargados de confeccionar el censo. Además, tenían que revisar el registro de los decuriones para eliminar de él a aquellos que no cumpliesen con los requisitos o incorporar a quienes los hubiesen alcanzado. También, a partir de Tiberio, la ciudad podía nombrar duunviro honorífico al emperador o a su heredero. Era una manera de agradar (o más bien «pelotear») al gobernante, aunque no ejerciese directamente el cargo. En su lugar enviaba a un prefecto que hacía las veces de duunviro en nombre del emperador. Calígula, por ejemplo, ocupó este cargo en Pompeya en dos ocasiones, en 34 y en 40 d. C.

Por su parte, los ediles eran dos magistrados de categoría inferior a los duunviros. Se encargaban de la seguridad de la ciudad, por lo que debían dirigir el cuerpo de policía. También estaban obligados a velar por el aprovisionamiento del mercado y la vigilancia del mismo, así como por la regulación de los juegos públicos.

Duunviros y ediles eran elegidos por los comicios *(comitia)* en los que se integraban todos los ciudadanos varones libres. Éstos acudían a votar convocados por el duunviro de mayor edad, y de ellos dependía el éxito de las diferentes candidaturas presentadas. En Pompeya los interesados en alcanzar las magistraturas invertían mucho dinero en agradar a los ciudadanos a través de la celebración de juegos o de la construcción y restauración de edificios públicos con el fin de conseguir los votos necesarios. También se hacían anunciar con pintadas en las calles, como las que se han encontrado en la vía de la Abundancia. Son los *programmata,* carteles electorales —reclamos sencillos del tipo: «Os pido que elijáis a Holconio Prisco, que es digno de ostentar un cargo público como duunviro»— a través de los cuales los propios candidatos o más frecuentemente colegas suyos pedían el voto.

Durante los veinte primeros años de vida de la nueva colonia, las magistraturas fueron ejercidas por los colonos romanos, como muestra la inexistencia de nombres ascos entre los funcionarios de la ciudad. Las relaciones entre romanos y autóctonos no debieron de

ser excesivamente cordiales si tenemos en cuenta que Cicerón, político y orador romano que tenía casa en Pompeya, alude a desavenencias entre ellos,[5] algo lógico dado que los habitantes de la ciudad habían sido desplazados por los nuevos colonos.

Además de los duunviros y ediles, en Pompeya está documentada la existencia de prefectos *(praefecti)* y patronos *(patroni)*, aunque en momentos posteriores. El prefecto era un funcionario que ocupaba el cargo en circunstancias excepcionales. Es el tipo de magistrado que reemplazó a Calígula como duunviro de Pompeya, el que se hizo cargo de la ciudad después de los disturbios del año 59 d. C. (provocados, como veremos, por una disputa iniciada en el anfiteatro) o el que reorganizó la comunidad después del terremoto de 62 d. C. (o de 63, ya veremos los problemas que genera la datación de este suceso).También excepcional era el nombramiento de un patrono. Éste era un individuo famoso o de prestigio, elegido por la ciudad para defender los intereses de la comunidad ante Roma, tal y como sucedió con Marco Holconio Rufo o con Marco Claudio Marcelo, sobrino y presunto sucesor de Augusto.

También hay constancia de que a algunos personajes de prestigio se les concedió un cargo propiamente militar pero con connotaciones meramente honoríficas, el de tribuno militar *(tribunus militum)*. Éste era un mando militar que en la época del Principado fue ejercido por jóvenes aspirantes al *cursus honorum* senatorial o ecuestre. Tenemos constancia de que en Pompeya fue concedido, a petición del pueblo (según se hace constar en las inscripciones), a relevantes individuos, como el también patrono Marco Holconio Rufo, Aulo Clodio Flaco, Marco Tulio o Aulo Veio.

Los cambios políticos vinieron necesariamente acompañados de transformaciones en el aspecto de la ciudad. Para empezar, los colonos tendrían que construir sus casas. Se desconoce si eligieron una zona determinada de la ciudad, aunque se ha propuesto que, sobre todo aquellos que iban a copar las plazas del funcionariado local, se construyeron algunas de las viviendas más ricas con vistas al mar, en la parte occidental de la ciudad, próximas a la puerta Marina (por ejemplo, la Casa de Fabio Rufo o la del Brazalete de Oro).

Pero la actividad edilicia fue también intensa durante los siglos II y I. Se construyó el anfiteatro, edificio propiamente romano que nace de la fusión de dos teatros y en el que se celebraban los espectáculos gladiatorios *(munera)* y las luchas de animales *(venationes)*. El anfiteatro pompeyano tenía capacidad para unos quince mil espectadores y es el más antiguo de todos los que han llegado hasta nuestros días. Los colonos, evidentemente, no podían prescindir de los espectáculos públicos que tantas satisfacciones daban al pueblo que debía apoyarles. Dos duunviros quinquenales, Gayo Quincio Valgo y Marco Porcio, fueron los promotores de esta construcción hacia el año 70 a. C., aproximadamente, y celebraron su inauguración con espectáculos costeados por ellos mismos, según se hace constar en una inscripción situada en una de las puertas de entrada (un lugar bien visible, para que todo el mundo pudiera ver hasta dónde había llegado su munificencia). Para levantar el anfiteatro fue necesario derruir algunas casas en unas tareas verdaderamente complejas que implicaron la construcción de un talud artificial, con la tierra extraída al

[5] *Defensa de P. Sila*, 60-62.

excavar la zona donde iría la *arena* (espacio central donde tienen lugar los juegos), sobre el que se apoyaba parte de la *cavea*. La otra zona de la *cavea* descansaba sobre una ladera natural.

Los duunviros y ricos propietarios de viñedos (el vino de la zona iba siendo cada vez más apreciado), Valgo y Porcio, también promovieron la construcción del odeón, un teatro cubierto con capacidad para unos dos mil espectadores, donde se realizaban, preferentemente, representaciones musicales y declamaciones. También aquí fue necesario levantar una estructura que soportase una *cavea* semicircular muy inclinada.

En la zona del foro, el centro neurálgico de la ciudad, se abordaron algunas obras. Se emprendieron remodelaciones en sus edificios públicos y en el templo dedicado a la Tríada Capitolina. Éste quedó transformado en un capitolio con tres cámaras que albergaban las estatuas de Júpiter, Juno y Minerva. También se construyeron las termas (los baños públicos). Este tipo de instalaciones era imprescindible en las ciudades romanas, y el aumento de población hacía necesario construir nuevas termas o ampliar las ya existentes. Esto último fue lo que sucedió con las conocidas como Termas Estabianas.

Por supuesto, los espacios dedicados a los dioses no fueron olvidados. Aparte de construir el santuario para la nueva deidad protectora de la ciudad, Venus, se levantó un nuevo altar en el Templo de Apolo.[6] El altar era la instalación más importante de cualquier templo. Un santuario (espacio sacro bien delimitado que podía estar al aire libre) podía no tener un templo (que era el edificio que albergaba la estatua del dios), pero siempre debía tener un altar en el exterior, pues ése era el lugar donde se celebraba el ritual más importante de la religión romana: el sacrificio. Si en ese momento el lugar consagrado a Apolo en Pompeya fue dotado de un nuevo altar, es que el culto del dios griego seguía siendo uno de los más importantes de la ciudad. Y lo seguirá siendo.

El siglo I a.C. estuvo marcado por las guerras civiles que, sin embargo, no debieron de afectar demasiado al devenir cotidiano en Pompeya. El final de las mismas, que se saldaría con la desaparición de la República y el nacimiento de un nuevo orden político, el Principado, sí que repercutió en la vida de la ciudad campana.

Los efectos se perciben nuevamente en la actividad constructiva. Ésta pudo ser consecuencia de la *pax romana* alcanzada por Octavio Augusto y simbolizada con el cierre de las puertas del Templo de Jano y la erección del *Ara Pacis* en Roma. La paz había favorecido una reactivación de la economía (ahora tocaba disfrutar de las victorias) y una política edilicia que tenía como primer objetivo la transformación de Roma en la capital de un gran imperio. No era sólo cuestión de serlo, sino también de parecerlo. Esa política constructiva —favorecida por la bonanza económica— afectó también a otros lugares, porque las ciudades del imperio se mostraban a favor de agradar al nuevo gobernante dedicándole templos, estatuas y todo tipo de honores. El culto imperial, que hacía llegar a todos los rincones las bondades (virtud, clemencia, justicia y piedad) de un emperador—benefactor, cohesionaría religiosamente todo el imperio.

[6] CIL X, 800.

Pompeya no iba a ser menos. A comienzos de la etapa imperial, se construyó el Templo de la Fortuna Augusta. Éste estaba dedicado a Fortuna, divinidad del destino y la buena suerte, pero con el título oficial de «Augusta», advocación asociada al propio Augusto que la diosa llevó en Roma y en todas las provincias imperiales. Fortuna Augusta era invocada para solicitar buena salud, suerte durante un viaje y todo tipo de beneficios para el emperador, que era lo que, en última instancia, los pompeyanos, y más concretamente Marco Tulio, el duunviro que hizo donación del terreno y costeó su construcción, querían demostrar.

A comienzos del siglo I d. C. se erigió también en el foro el conocido como Edificio de Eumaquia. Se trata de una construcción de función desconocida. Tradicionalmente se ha supuesto que podría ser la sede del gremio de los bataneros o el mercado de la lana, porque la estatua dedicada a la sacerdotisa Eumaquia (no sabemos a qué divinidad prestaba sus servicios, tal vez Ceres o Venus, aunque sí que pertenecía a una de las familias más importantes de la ciudad) que hay dentro del edificio había sido costeada por estos profesionales. Sin embargo, no hay datos suficientes que corroboren esta hipótesis, como tampoco los hay para sostener otras, como la que, por ejemplo, sugiere que el edificio albergaba el mercado de esclavos o el lugar donde habitualmente se celebraban las subastas.

Gracias a las inscripciones expuestas en la entrada del edificio —por cierto, el más grande del foro—, sabemos que fue costeado por la sacerdotisa, en su nombre y en el de su hijo, Marco Numistrio Fronto, y que fue dedicado a la Concordia y a la Piedad Augusta. Pero su deseo de sumarse a la nueva ideología imperial no acababa aquí. En dos hornacinas de la fachada se colocaron unas estatuas que debían de representar a Eneas y a Rómulo, porque justo debajo de ellas había sendas inscripciones que ensalzaban las hazañas de ambos héroes.[7] Las esculturas habían sido copiadas de las originales que lucían en el Foro de Augusto en Roma y que también estaban acompañadas por inscripciones semejantes. No olvidemos que, en época de Augusto, Virgilio, por encargo directo del príncipe, reorganizó en la *Eneida* las tradiciones sobre la fundación de la ciudad con el fin de mostrar al mundo entero la gloriosa estirpe de sus primeros reyes, antepasados directos de su actual gobernante. Se hacía proceder a la familia Julia (la de Augusto) de Rómulo, descendiente a su vez de Ascanio o Julio *(Tulio = Zulia,* todo cuadraba), el hijo de Eneas, héroe troyano cuya madre era nada más y nada menos que la diosa Afrodita/Venus (y su padre un mortal, Anquises).Y mira por dónde, ésta era la diosa protectora de la ciudad desde el año 80 a. C., con lo cual venerar a Venus era también rendir culto al emperador.

Pues bien, el Edificio de Eumaquia, además de estar dedicado a la Concordia y a la Piedad Augusta, de contar con unas estatuas (presumiblemente copiadas de unas esculturas del Foro de Augusto) y de lucir una escultura de la sacerdotisa sospechosamente parecida a las de Livia (la esposa del Príncipe), tenía su entrada principal enmarcada por una decoración de hojas de acanto que se han comparado con las guirnaldas del *Ara Pacis* de Augusto, también en Roma. Eumaquia tenía mucho dinero y

[7] CIL IV, 6344.

debía de querer emplearlo en ganarse el favor de la ciudad y del emperador, seguramente para promocionar a su hijo, llevando a Pompeya un trocito de la capital.

Pero resulta curioso que el consejo ciudadano no pagase los funerales o cediese el terreno donde se alzaba la tumba de esta sacerdotisa, como hizo con otros muchos benefactores de la ciudad (o benefactoras, como Mamia, una de las mujeres de más rancio abolengo, cuya sepultura se alzaba en la necrópolis de la puerta de Herculano en un terreno regalado por el consejo).[8] No sabemos si eso a Eumaquia le importó, tal vez sí, y por ello, con cierto despecho, se hizo construir en la necrópolis de la puerta de Nuceria el sepulcro más grande de toda la ciudad.

El foro albergaba otro edificio, el Santuario de los Lares Públicos, que, según algunos arqueólogos (otros retrasan la fecha de fundación), se levantó en época de Augusto y estuvo también vinculado a la difusión de la nueva ideología imperial. Los Lares eran divinidades, o más bien semideidades, típicamente romanas que tenían a su cargo la protección del ámbito doméstico. Su dimensión «pública» les haría protectores de la ciudad, y desde esta perspectiva, sería lógico que velasen por el genio del emperador. El «genio» *(genius)* era una especie de «ángel de la guarda» que acompañaba al individuo. El más importante de toda casa era el genio del *paterfamilias* (la máxima autoridad en el entorno doméstico), que era honrado de una manera especial por ser el que velaba por la perpetuación de la familia. Sabemos que el Santuario de los Lares Públicos albergaba varias estatuas, pero desconocemos a quiénes representaban. Por esa relación de los Lares con el genio, se ha supuesto que una de ellas podía ser la del genio de Augusto que, como máximo representante del estado *(pater patriae* o padre de la patria), seria honrado en el santuario de quienes protegían la casa de todos.

Apolo, divinidad a la que Augusto se sentía especialmente unido, no fue olvidado en Pompeya. El *princeps*, agradeciendo la ayuda que el dios le había prestado en la victoria nacional de Actium en el año 31 a.C., construyó un templo en su honor en el Palatino en Roma y sintió siempre por Apolo una especial predilección. Quizá por esta razón, o simplemente porque el culto apolíneo de Pompeya estaba fuertemente consolidado, también durante el periodo augústeo los duunviros de turno abordaron algunas reformas (incorporación de una nueva columnata y donación de un reloj de sol) en el templo dedicado a esta deidad.[9] Y es que los magistrados debían de sentirse también muy vinculados a Apolo, pues su mandato comenzaba con la celebración de los juegos en honor de este dios, entre el 6 y el 13 de julio.

El auge constructivo de la época augústea no podía olvidarse de uno de los edificios públicos más queridos de los pompeyanos, el Teatro Grande. Éste fue remodelado gracias a la «generosidad» de dos reconocidos personajes de la ciudad, los hermanos Marco Holconio Rufo y Marco Holconio Celer. Según la legislación augústea *(Lex Zulia Theatralis)*, en los edificios de espectáculos públicos los espectadores ocupaban puestos diferentes en función de la clase social a la que pertenecieran. Los varones ricos tenían que sentarse en las primeras filas o en los palcos, mientras que los libertos, las mujeres y los esclavos

[8] CIL IX, 998.
[9] CIL X, 800, 787.

podían ocupar los restantes asientos. Los hermanos Holconio se aprestaron a agradar al emperador y al pueblo pompeyano financiando las obras de adaptación del teatro a la nueva normativa, costeando el corredor abovedado, los palcos y el auditorio.[10] Por supuesto, todo esto se hizo constar en un lugar bien visible del teatro para que todo el mundo lo supiera. Además, para que nadie tuviese dudas de que todo se había realizado en honor del emperador, se colocó también una inscripción dedicada a Augusto y otras dos en las que se hacían constar los relevantes cargos ocupados por Marco Holconio Rufo y Marco Holconio Celer, entre ellos el de sacerdote de Augusto.[11]

Y por si todo esto fuera poco, relativamente cerca del teatro, frente a las Termas Estabianas en la vía de la Abundancia, se levantó una estatua (coloreada) dedicada a Marco Holconio Rufo, en cuyo pedestal se hacían constar de nuevo todos los cargos públicos que había ejercido. Pero casi más relevante que esto es el hecho de que su imagen esté claramente inspirada en las representaciones en las que el príncipe aparecía con el atuendo militar, como el Augusto de Prima Porta, hoy en los Museos Vaticanos. No se trataba sólo de adecuarse a la nueva ideología imperial, sino incluso de emular al *princeps* de cara a la galería. La estatua tiene, por otra parte, una curiosa historia. Los especialistas han podido determinar que la cabeza que luce en la actualidad no es la original. Se ha supuesto que resultó dañada durante el terremoto, por lo que fue necesario colocar otra en su lugar. Como debían de andar escasos de presupuesto, no encargaron una nueva, sino que decidieron reutilizar una cabeza de otra estatua (más pequeña), que retocaron para otorgarle una fisonomía lo más parecida posible a la del fallecido. El duunviro que había ocupado todos los cargos importantes de la ciudad tuvo que conformarse con la cara apañada de otro.

La legislación augústea, que marcaba la existencia de una clara diferenciación social en los edificios públicos, afectó también al anfiteatro. Varias inscripciones dejan constancia de la inversión realizada por los duunviros en la remodelación de la *cavea*. Ésta tenía treinta y cinco hileras de asientos y estaba dividida en tres secciones: *ima cavea, media cavea* y *summa cavea*. Los ricos, como en el teatro, se sentaban en los asientos de abajo, en la *ima cavea,* y ni siquiera tenían que cruzarse con la chusma al entrar, pues accedían por el piso bajo, mientras que el resto de los espectadores entraban por las escaleras exteriores del edificio. Además, cada una de las secciones estaba separada por balaustradas. El podio *(podium),* es decir, el muro que rodeaba la arena, estaba decorado con pinturas que representaban los espectáculos que normalmente se desarrollaban en estas instalaciones. Desgraciadamente, estas pinturas han desaparecido (se las llevó el frío invierno de 1816, un año después de que hubiesen salido a la luz), aunque sí se conservan los dibujos que se realizaron cuando fueron descubiertas.[12] En cualquier caso, las pinturas que los arqueólogos desenterraron en 1815 no son las que lucía el anfiteatro a comienzos del siglo I, sino las que habrían sido realizadas después del terremoto.

[10] CIL X, 833 y 834.
[11] CIL X, 842, 838 y 840.
[12] F. Mazois, *Les ruines de Pompéi,* vol. IV, París, 1838.

Los albores del siglo I iban a vivir un ritmo constructivo febril. El mercado de la carne y el pescado *(macellum)* fue remodelado, incorporando nuevos elementos decorativos. También sufrió algunos cambios la Palestra Samnita, aunque debió de quedar relegada a un segundo plano frente a la construcción de la espectacular Palestra Grande junto al anfiteatro. Fue necesario derruir algunas casas en la zona para levantar este gimnasio al aire libre que ocupaba 15.000 metros cuadrados. Se trata, como la Palestra Samnita, de un espacio porticado a donde los jóvenes acudían a hacer ejercicio y los soldados a entrenarse. Pocos detalles se dejaron al azar en esta construcción, que incluye piscina e instalaciones donde los deportistas podían ungirse de aceite y bañarse.

Fueron muchas más las construcciones públicas y privadas que se llevaron a cabo durante el periodo augústeo; entre ellas, las asociadas a las obras de ingeniería necesarias para el abastecimiento de agua. El *castellum aquae* (castillo del agua), situado junto a la puerta del Vesubio, redistribuía a través de tuberías el agua por toda la ciudad. Tradicionalmente se ha sostenido que el sistema era operativo desde finales del siglo I a. C., es decir, durante los primeros años del gobierno de Augusto, pero las últimas investigaciones apuntan a que ya, poco después de la refundición de Pompeya como colonia, existía un suministro público de agua. Desde luego, las fuentes públicas localizadas por los arqueólogos son numerosas, más de cuarenta, y también las torres de agua que funcionaban como puntos de distribución y permitían reducir la presión. También comenzaría a ser cada vez más habitual que las casas grandes, pertenecientes, presumiblemente, a familias ricas de la ciudad, tuviesen agua corriente, incluso baños privados, por lo que estaban obligados a pagar un impuesto especial a la ciudad.

Es probable que algunas de las construcciones y remodelaciones que hemos mencionado se hiciesen, o culminasen al menos, durante el principado de Tiberio, el sucesor de Octavio Augusto, que subió al poder en el año 14 d. C. y estuvo al frente del gobierno de Roma hasta el año 37. Poco sabemos, sin embargo, del devenir histórico pompeyano durante este periodo y las sucesivas etapas de gobierno de los emperadores Calígula (34-41) y Claudio (41-54), salvo algunos acontecimientos aislados, así como nombres de duunviros y ediles que estuvieron al frente de la ciudad.

Como ya hemos mencionado, Caligula fue elegido duunviro de la ciudad en dos ocasiones: una poco antes de subir al poder, en 34, y otra en el año 40, al final del mismo. No se sabe exactamente si fue la propia Pompeya la que tuvo la iniciativa de nombrar duunviro al emperador para agradar al gobernante o si fue el gobierno central quien impuso este cargo para, mediante un prefecto, controlar el poder local. La mayor parte de los especialistas se inclinan por la primera opción. Como lo más lógico es que la ciudad erigiese una estatua al duunviro Calígula, y ésta no se ha encontrado, algunos arqueólogos han apuntado que la cabeza que la escultura de Marco Holconio Rufo lució desde 62 (ya hemos hablado de ello anteriormente) había sido reciclada de la que representaba al emperador asesinado.

No hay constancia de que Claudio recibiese ningún honor de este tipo, ni tampoco de que se haya producido en Pompeya ningún acontecimiento reseñable durante su etapa de

gobierno. Evidente es, no obstante, que tanto él como los emperadores que le precedieron y sucedieron se hicieron presentes en la ciudad gracias a la expansión y consolidación del culto imperial. Asimismo, igual que se hicieron votos por la Salud *(Salus)* de Calígula o de Nerón, como se sabe gracias a las inscripciones, es previsible que este tipo de ofrendas se realizasen también en honor de otros emperadores como Claudio. *Salus* era la personificación de la salud, la prosperidad y el bienestar público, por lo que, desde época de Augusto, se instituyó una ceremonia (que ya se celebraba anteriormente) en la que se realizaban votos y plegarias solicitando ventura y éxito para los generales, los magistrados y todo el pueblo en general, en cuyas peticiones ocupaba un lugar relevante, como no podía ser de otro modo, el propio emperador, guía del estado.

Durante el principado de Nerón (54-68), Pompeya va a saltar a la palestra por dos desgraciados incidentes: las disputas en el anfiteatro del año 59 y el terremoto de 62.

Un documento escrito, una pintura mural y, quizá, un grafito[13] nos han dejado el recuerdo de lo sucedido en Pompeya en 59. Se trata de una noticia recogida por Tácito en sus *Anales* y un fresco hallado en la Casa de Actio Aniceto que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. El historiador Tácito, que vivió entre los siglos I y II d. C., escribió, entre otras obras, los *Anales,* que relataban la historia de Roma desde Augusto hasta Nerón. Estaban divididos en dieciséis libros de los que sólo se han conservado los cuatro primeros, los seis últimos y algunas partes del V y el VI. Como veremos más adelante, fue el interés de Tácito por conocer las circunstancias que rodearon la muerte de Plinio el Viejo lo que motivó que su sobrino —Plinio el Joven— contase en una carta los detalles de la erupción del Vesubio del año 79, el documento clave que permite reconstruir la mayor catástrofe natural de la Antigüedad. No sé si Tácito se hubiese sentido identificado con Einstein cuando dijo: «Lo importante de todo es nunca dejar de hacerte preguntas. La curiosidad tiene su propia razón de existir», pero desde luego los historiadores que le sucedieron sí. Bendita curiosidad la del analista romano (aunque esto pertenece a otro capítulo).

Debemos ahora centrarnos en qué sucedió en el anfiteatro de Pompeya en el año 59. Tácito cuenta lo siguiente:

Por el mismo tiempo y a partir de una disputa sin importancia se produjo una terrible matanza entre colonos de Nuceria y de Pompeya, en el transcurso de unos juegos de gladiadores ofrecidos por Livineyo Régulo, de cuya expulsión del Senado ya di cuenta; pues, con la licencia propia de las ciudades pequeñas, empezaron por lanzarse denuestos, luego piedras, y al cabo tomaron las armas, saliéndose con la mejor parte la plebe de Pompeya, donde se celebraba el espectáculo. El caso es que muchos de los de Nuceria fueron llevados a la Ciudad [Roma] con el cuerpo lleno de mutilaciones, en tanto que la mayoría lloraba la muerte de hijos o padres. El príncipe delegó en el Senado el juicio sobre el asunto, y el Senado en los cónsules; pero el tema volvió de nuevo al Senado y se prohibió por diez años a los de Pompeya aquella clase de reuniones, y se disolvieron

[13] CIL IV, 1293.

los colegios que habían constituido ilegalmente; Livineyo y los otros que habían provocado la sedición fueron castigados con el exilio.[14]

Nucerinos y pompeyanos se habían enredado en una disputa que había acabado con numerosos heridos y muertos, sobre todo entre los colonos de la ciudad de Nuceria. El acontecimiento se había desbordado provocando una tragedia de tal magnitud, que las víctimas acudieron a Roma para pedir justicia al emperador. Finalmente, habría sido el Senado el que decretase la prohibición de celebrar juegos en el anfiteatro de Pompeya durante diez años (castigo que se reduciría a seis, gracias a Nerón) y el exilio del promotor del acto e incluso, al parecer, de los duunviros de aquel año, puesto que se conserva el nombre de cuatro magistrados diferentes en 59. Parece que justo después de los disturbios, o en el intervalo entre la expulsión de los duunviros y la elección de los nuevos, se hizo cargo del gobierno de la ciudad un prefecto.

Aunque Tácito explica el altercado achacándolo a la falta de templanza de los provincianos, la verdadera razón de que se originase una pelea que sobrepasó con creces las riñas habituales que se producían entre los espectadores del anfiteatro pudo deberse a una antigua enemistad entre dos ciudades vecinas (como tantas veces sucede). Durante la Guerra Social, Pompeya se había sumado al bando de los pueblos itálicos, mientras que Nuceria había permanecido fiel a Roma y obtenido por ello algunos beneficios frente a la primera. Sin embargo, Nuceria debía utilizar el puerto de Pompeya (como contaba Estrabón) para efectuar sus transacciones comerciales, lo que podía servir a los pompeyanos para hacer prevalecer sus intereses y, de paso, fastidiar a los vecinos.

Sea como fuere, lo cierto es que una bronca de aficionados degeneró en un drama que, por alguna razón que desconocemos, fue representado en la pared de una casa. El curioso fresco viene a ilustrar con imágenes el relato de Tácito. En él puede verse el anfiteatro cubierto por el toldo que proporcionaba sombra y con los puestos de venta ubicados frente a la escalinata de entrada. Salpicando la escena, aparecen grupos de personas peleando (algunos armados) dentro, fuera del anfiteatro y alrededor de la palestra. El pintor, sin duda, quiso representar el momento de mayor auge de los disturbios, que probablemente se extendieron por otras zonas de la ciudad.

Seguro que este suceso dio mucho que hablar entre los habitantes de Pompeya, no sólo por los heridos y los muertos, sino también porque habían sido castigados a prescindir de una de sus mayores aficiones: los juegos del anfiteatro (aunque según algunos autores, no de todos, sólo de los de gladiadores).A pesar de todo, entonces no sabían que las consecuencias de los disturbios de 59 iban a parecerles una nimiedad frente a la tragedia que se avecinaba: el terremoto de 62.

Pero antes de llegar a ese desdichado acontecimiento, que, por otra parte, no seria más que un aperitivo de la erupción del Vesubio, veamos cómo era la vida en una ciudad de provincias como Pompeya.

[14] *Anales*, XIV, 17. Traducción. de J. L. Moralejo en Gredos, Madrid, 2002.

II
POMPEYA PALPITA:
LA VIDA EN LA CIUDAD

«Disfruta la vida mientras la tengas, porque el mañana es incierto». Esta sentencia filosófica a modo de *carpe diem* apareció en una taza de plata perteneciente a una fabulosa vajilla encontrada en la Villa Pisanella, en Boscoreale, muy cerca de Pompeya. Por los azares del destino (y el tráfico de antigüedades), la taza acabó siendo vendida, junto con las restantes piezas de la colección, al Museo del Louvre de París en 1895. Pero su lema, como una premonición para Pompeya y sus vecinos, a los que se animaba a disfrutar de la vida ante la incertidumbre del futuro, podía haber estado bien presente en cada uno de los rincones de la ciudad que nos disponemos a explorar.

En el siglo I d. C. Pompeya era una ciudad romana que basaba buena parte de su economía en la actividad comercial. El río Sarno funcionaba como una arteria de comunicación hacia el interior y su puerto trabajaba a pleno rendimiento. Sin embargo, Pompeya no era una de las ciudades más importantes del imperio, era una ciudad de provincias que se había integrado plenamente, como las demás, en el aparato administrativo romano.

La *civitas,* la ciudad, se había convertido en un elemento imprescindible en la romanización. Los territorios conquistados por Roma quedaron cohesionados, a lo largo de todo el imperio, gracias a la política urbana. Tanto César como después Augusto se habían ocupado de fomentar la creación de colonias y municipios; en definitiva, centros de administración romanos que servían de sostén a su dominio.

Pompeya era una pieza más de este puzle. No era una gran ciudad como Alejandría, Antioquía, Pérgamo o Éfeso, y aunque tampoco pasaba totalmente desapercibida, lo cierto es que debe su gloria a la furia de un volcán. Si Pompeya no hubiese sido sepultada por el Vesubio, no se hablaría más de ella que de otras ciudades como, por ejemplo, Tarraco (Tarragona), que pudo tener un número de habitantes incluso superior a Pompeya (los cálculos difieren tanto, que la horquilla para Tarraco está entre dieciséis mil y treinta mil habitantes y para Pompeya entre siete mil y treinta mil) y que fue capital de la provincia Hispania Citerior, residencia de Augusto durante dos años y uno de los principales centros de difusión del culto imperial, entre otros muchos méritos con los que supera a la ciudad campana en importancia.

«Desde que el mundo es mundo siempre ha habido desgracias y catástrofes, pero pocas que hayan cautivado a la humanidad como la sucedida en esa ciudad. No se me ocurre ninguna otra que haya suscitado tanto interés». Esta frase, que Goethe recoge en su *Viaje a*

Italia después de haber visitado Pompeya,[15] expresa elocuentemente lo que significó la erupción del volcán para la proyección internacional de esta ciudad. Es su mayor desgracia lo que 1e ha acarreado su mayor gloria, pues el volcán hizo que desapareciese de la faz de la tierra en 79, pero las excavaciones comenzaron a recuperarla, casi intacta en relación con otras ruinas de la Antigüedad, mil seiscientos sesenta y nueve años después.

Una ciudad romana se muestra ante nuestros ojos. Tomémosle el pulso.

EL LATIDO DE LA CALLE

El corazón de Pompeya latía en la calle. Cada día, los habitantes de la ciudad campana salían de sus casas dispuestos a afrontar diferentes tareas. ¿Adónde iban?

Algunos de ellos se dirigirían al puerto, donde seguramente habría mucho movimiento debido a que la ciudad canalizaba la exportación de productos de Nola, Nuceria, Aquerras y la propia Pompeya. Sabemos, gracias a los textos literarios y a la arqueología, que en las tierras que rodeaban la ciudad campana (se han detectado más de ciento cuarenta villas rústicas en el entorno y unas cuantas intramuros) se cultivaban cereales, verduras, hortalizas, legumbres, frutas, ajos y cebollas, además de vides y olivos. La producción de aceite fue importante, pero se dedicó básicamente a abastecer el mercado local, a diferencia del vino, que se convirtió en el producto que más riqueza trajo a la ciudad. Este comenzó a llegar a otros puntos del Mediterráneo (como el levante hispano y el norte de África) en el siglo II a.C., y una centuria más tarde ya era conocido en casi todo el imperio.

Muchas de las grandes fortunas de la ciudad se crearon gracias al boyante negocio del comercio del vino que se distribuía a través del puerto, instalación de la que, como ya vimos en el capítulo anterior, no sabemos demasiado. Pero ¿quiénes controlaban esta riqueza?

En el mundo antiguo la agricultura era la principal actividad económica, y la mayor parte de las tierras estaban en manos de los individuos pertenecientes a las elites. En Roma, la sociedad se dividía en dos estratos netamente diferenciados entre sí. En el estamento superior estaban los *honestiores* —grupo al que se pertenecía por razones económicas, pero también sociales e incluso ideológicas y políticas— y en el inferior los *humillares,* estrato constituido por personas libres con escasos recursos, libertos (esclavos que habían alcanzado la libertad) y esclavos. El primer grupo estaba a su vez dividido en tres *ordines:* senatorial, ecuestre y decurional. El más importante y prestigioso era el primero, y sus miembros debían tener una fortuna mínima de un millón de sestercios para integrarse en él. El segundo estamento privilegiado era el ecuestre y la pertenencia al mismo dependía del emperador. El censo mínimo para acceder a este *ordo* era de cuatrocientos mil sestercios. Algunos miembros de las aristocracias provinciales (como sucede en Pompeya) se incorporaban al orden ecuestre cuando habían ejercido las magistraturas locales en sus ciudades de origen. Eran los miembros del orden decurional,

[15] *Viaje a Italia (Italienische Reise,* 1816). Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de M. Scholz, Zeta Bolsillo, Barcelona, 2009.

es decir, constituían la oligarquía municipal de terratenientes que se integraban en el consejo local.

Es esta oligarquía municipal de terratenientes la que poseía los ricos viñedos pompeyanos y, también la que se dedicaba, mayoritariamente, al lucrativo negocio del comercio. La existencia de un vino «Holconio» no puede sino relacionarse con la conocida familia de los Holconios, algunos de cuyos miembros ejercieron magistraturas locales e invirtieron importantes sumas de dinero en la restauración de edificios públicos. También la familia de la sacerdotisa Eumaquia, una de las más importantes de Pompeya, se dedicó al comercio del vino, como muestra el sello de un tal L. Eumaquio en un grupo de ánforas datadas en la segunda mitad del siglo I a.C. y halladas en Cartago. Y como la familia del flamante patrono Marco Rufo Holconio o de la generosa sacerdotisa Eumaquia, había muchas otras que se dedicaban al negocio del vino. Algunas están documentadas, como la de los Lasios y Rubelios, y otras no.

Pero también había producción vinícola a pequeña escala. Por ejemplo, la finca conocida como Posada de Euxino, cerca del anfiteatro, tenía un huerto en el que se habían plantado más de treinta viñas, y dos grandes recipientes de barro enterrados en el suelo *(dalia)* donde se fermentaba el vino. Euxino (si es que se llamaba así el dueño de esta casa) vendía a los ciudadanos de Pompeya su producción e incluso parece que traía vino de otros lugares para satisfacer la demanda. No sabemos si era muy frecuente que pequeños productores vendiesen directamente sus vinos, aunque da la sensación de que no era algo demasiado extraño, si tenemos en cuenta que se ha encontrado otra casa con tienda conectada en la Región IX, donde había un huerto, un gran contenedor de vino *(dolium)* y muchas ánforas. Los análisis han determinado que casi todo el vino que habían contenido estos recipientes (de los cuales, la mayoría se almacenaban en la casa y no en la tienda, donde sólo tenían unas pocas ánforas) era de producción local, aunque también había vino de Falerno (de los más cotizados) y de Sorrento.

Y es que la exportación de vino pompeyano hacia otros puntos del Mediterráneo iba a restringirse a partir de la época imperial, probablemente porque la demanda de la propia Roma era tan grande que agotaba la producción que anteriormente se destinaba a los mercados internacionales. Se sabe que, después de la erupción de 79, la capital tuvo durante bastante tiempo serios problemas con el abastecimiento de vino, pues una gran parte del que consumían sus ciudadanos procedía de Campana.

Pompeya requería vinos de otros lugares porque necesitaba más para abastecer el consumo de la ciudad, su entorno y la propia Roma, pero también porque las exquisitas elites locales demandaban productos *gourmet* de otros lugares del imperio, lo cual reforzaba su negocio mercantil. Ahora, además de dar salida a la producción propia, las grandes familias —y los nuevos ricos— podían beneficiarse del negocio de las importaciones. Vino de Rodas, aceite de la Bética o *garum* de Clazómenas llegaban hasta Pompeya para ser consumidos por los paladares más exigentes, aunque también para surtir a un mercado que no daba abasto con la demanda local.

Hemos mencionado, junto con el vino y el aceite, el *garum,* una salsa fabricada con vísceras de pescado que se fermentaban en grandes piletas con sal expuestas al sol durante

unos dos meses. El *garum* (también llamado *liquamen)* era la salsa más consumida en la antigua Roma. Había varios tipos (la más apreciada era la de caballa), y se servía con carnes y legumbres mezclada con agua, vino, aceite o vinagre. También se utilizaba como condimento e incluso como medicamento de uso tópico sobre dolores de toda índole, causados tanto por una ciática como por la mordedura de un cocodrilo. Su consumo fue enorme en todo el imperio, y Pompeya supo aprovechar el tirón sumándose a las ciudades costeras productoras de *garum*. Aunque parece que el comercio de esta salsa elaborada en Pompeya no sobrepasaba los límites de Campania o del Lacio como mucho, fue suficiente para enriquecer a algunos individuos emergentes en la ciudad.

El ejemplo más conocido y mejor documentado es el de una familia de nuevos ricos, la de Aulo Umbricio Escauro. Una de las estancias de la gran casa que este individuo tenía en Pompeya estaba decorada con un mosaico que tenía en cada esquina una vasija de *garum* en la que se señalaban las excelencias de esta salsa fabricada por Umbricio Escauro: «El mejor *garum* de Escauro, a base de caballa», reza una de ellas. Este tipo de recipientes es el que ha aparecido también en la tienda de *garum* de Pompeya. Sobre ellos aparece indicada su procedencia: «De la fábrica de Escauro» o de fabricas de otros miembros de la familia, como Aulo Umbricio Agatopo. Los Umbricios debieron de monopolizar la elaboración y comercialización de esta salsa, pero no sólo de la que fabricaron ellos mismos, sino también de la que traían desde otras provincias como Hispania.

La familia de Aulo Umbricio Escauro logró amasar una gran fortuna gracias al negocio del *garum,* lo cual le permitió acceder a las magistraturas más importantes de la ciudad. Su hijo llegó a duunviro y debió de hacer grandes inversiones en la ciudad, porque cuando murió, el consejo local cedió el terreno donde fue enterrado, en la vía de los Sepulcros, contribuyó con dos mil sestercios a su funeral y costeó una estatua ecuestre en el foro. Su padre hizo constar todos estos méritos en una placa.[16]

Los restos arqueológicos nos siguen ilustrando sobre la diversidad de negocios —de mayor o menor categoría— que se llevaban a cabo en la ciudad. Otro de los más lucrativos seguramente fue el ejercido por los banqueros o prestamistas, y de ello encontramos una buena muestra en la Casa de Lucio Cecilio Jucundo. En esta vivienda se hallaron ciento cincuenta y tres tablillas guardadas en una caja de madera.[17] Los documentos, escritos en un tipo de soporte muy habitual (la *tabula cerata,* una tablilla de madera recubierta de cera en la que se escribía con un punzón), no van más allá del año 62 d.C. y hacen referencia a diferentes tipos de transacciones. La mayoría se relacionan con subastas, pero también los hay que aluden a recaudaciones de impuestos, lo cual significa que el gobierno local se había servido —algo habitual en el Imperio romano— de particulares para cobrar los tributos.

Lucio Cecilio Jucundo no era el único que se dedicaba a este tipo de transacciones en la ciudad, pero no han quedado muchos más testimonios de ello. Relevante fue el hallazgo, a mediados del siglo XX, de un número considerable de tablillas, alrededor de trescientas,

---

[16] CIL X, 1024.

[17] CIL IV, 3340

en la Casa de los Triclinios, a las afueras de Pompeya. Éstas ponían de manifiesto la existencia de una familia de banqueros de Puteoli, los Sulpicios, que habían realizado toda una serie de transacciones, incluyendo contratos y préstamos, en el entorno pompeyano.

En una ciudad romana como Pompeya, con un número considerable de habitantes y un movimiento de personas también importante gracias a su puerto, sería muy habitual la existencia de contratos de todo tipo. Unos de los más habituales, y de los cuales tenemos constancia escrita, eran los relacionados con el mercado inmobiliario, en especial el alquiler de apartamentos. En relación con este tipo de negocio tenemos dos ejemplos significativos. Se trata de anuncios escritos en la fachada en los que dos propietarios de fincas, una mujer llamada Julia Félix y un hombre, Gneo Aleyo Nigidio Mayo, ofrecen en alquiler distintas estancias de sus fincas:

> En las posesiones de Julia Espuria, hija de Félix, se alquila baño muy cómodo y bien equipado para gente distinguida, tiendas con sus habitaciones y comedores (en el primer piso) desde el 13 de agosto hasta el 13 de agosto dentro de seis años, durante cinco años completos. Si a alguien le interesa, póngase en contacto con nosotros.
>
> Se alquila a partir del 1 de julio la ínsula Arriana Poliana, propiedad de Gneo Aleyo Nigidio Mayo, tiendas, entresuelos, estancias para caballeros y casas. Interesados contacten con Primo, esclavo de Gneo Aleyo Nigidio Mayo.[18]

Ambas fincas son grandes y ofrecen una variedad importante de viviendas en alquiler e incluso locales comerciales. Dentro de la finca de Gneo Aleyo Nigidio Mayo se encuentra una de las casas más conocidas de toda la ciudad gracias a la descripción que de ella hizo Bulwer-Lytton en su novela *Los últimos días de Pompeya.* Se trata de la Casa de Pansa, aunque lo más probable es que su propietario —para desgracia de los fans de Lytton— sea el propio Nigidio Mayo, uno de los personajes más relevantes de la ciudad, que fue duunviro quinquenal en el año 55 d. C., financió algunos juegos y tuvo una hija sacerdotisa de Venus y Ceres. Otra fuente de ingresos de la elite pompeyana que ya podemos añadir al cultivo de viñas y al comercio de vino, entre otras.

Los grafitos, las tablillas, los relieves y las pinturas han constatado la existencia de un número considerable de negocios asociados a diferentes oficios en Pompeya. El sentido común, en cualquier caso, ya había contado con ellos. Una ciudad necesita albañiles, carpinteros, pintores, herreros, escultores, panaderos, sastres, escribas, bataneros, médicos, prostitutas/os y un largo etcétera. Algunos profesionales han dejado vestigios más abundantes, como los panaderos que trabajaban en las numerosas tahonas de la ciudad, mientras que otros apenas son intuidos. Por ejemplo, ¿era joyero o sólo vendía piedras preciosas un tal Pinario Cerialis que vivía, presumiblemente, en una casa de la vía de la

---

[18] CIL IV, 1136, 3948. La mayor parte (aunque no toda s) de las versiones al español de los grafitos se han tomado de la traducción de E. Montero Cartelle, *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. Reposiano, El concúbito de Marte y Venus. Ausonio, Centón nupcial,* Gredos, Madrid, 1990.

Abundancia? Un pequeño cofre con gemas y algunas herramientas no permiten afinar mucho más.

La mayoría de los individuos que ejercían estos oficios formaba parte del grueso de la población libre que no estaba integrada en los *ordines* de los *honestiores,* es decir, la mayoría. Si eran ciudadanos de pleno derecho podían disfrutar de una serie de ventajas de las que no disponían los *incolae,* individuos libres pero sin derechos políticos. Las mayores ventajas de los primeros eran que participaban en los comicios —y, entre otras cosas, podían votar a los magistrados— y disfrutaban de la «generosidad» de los más ricos, que financiaban los juegos y espectáculos e incluso podían hacer donaciones en dinero o en especie. Prácticamente todas las personas libres que regentaban un negocio o que se dedicaban a una profesión liberal contaban, como mínimo, con un par de esclavos que ejercían junto a ellos las tareas más ingratas.

Los esclavos no tenían derechos, ya que eran considerados como un instrumento cuyas condiciones de vida dependían únicamente de la voluntad de su amo. No sabemos cuántos esclavos podía haber en Pompeya, porque, evidentemente, el registro arqueológico que han dejado es muy escaso, pero puesto que la sociedad romana era esclavista, es posible intuir que el número de personas de esta condición era elevado. El imperio se había surtido adecuadamente de esta mano de obra que carecía de derechos a través de las guerras de conquista, y una vez que éstas habían cesado (aunque no totalmente) había buscado otras fuentes de aprovisionamiento.

La reproducción natural era el medio más seguro de mantener el número de esclavos. El hijo de una esclava siempre heredaba la condición materna, aunque su padre fuese libre. Teniendo en cuenta que era muy habitual que los amos mantuviesen relaciones sexuales con sus esclavas, la mano de obra servil quedaba garantizada tanto en la casa como en el negocio. En cualquier caso, también había otras fuentes de esclavos: penas impuestas por los tribunales, padres que vendían a sus hijos, ciudadanos que se autovendían. El gobierno de Roma llegará a prohibir esta práctica, que se hizo usual entre un sector de la población depauperado que veía como un aliciente el sustento que los esclavos tenían garantizado.

A pesar de que se dejaba a los esclavos los trabajos más duros, no tenemos por qué imaginar que éstos eran sistemáticamente maltratados. Algunos gozaban de una gran consideración pues ejercieron como profesores, secretarios o administradores de familias importantes de la ciudad. En general, los amos se preocupaban de que sus esclavos tuviesen unas condiciones de vida lo suficientemente aceptables como para que pudiesen vivir el mayor número posible de años. Sería injusto no decir que, además de este interés crematístico, hay constancia de que también amos y esclavos se sentían unidos por un afecto sincero. Muchas veces, cuando un esclavo era manumitido, es decir, obtenía su libertad, continuaba viviendo en casa de su antiguo amo trabajando para él. Claro que también es cierto que, en la mayoría de los casos, el acto de manumisión implicaba una serie de obligaciones económicas y morales para los libertos. En definitiva, afecto e interés, deber y devoción iban de la mano en la relación amo-esclavo.

Las manumisiones llegaron a ser tan frecuentes, que Augusto introdujo una legislación restrictiva que pretendía defender los derechos de los ciudadanos, «amenazados» por estos nuevos hombres libres que, en ocasiones, iban a superarles en riqueza. En efecto, los libertos podían enriquecerse con los negocios (principalmente el comercio, la banca o las manufacturas) y promocionarse en sociedad gracias a sus fortunas, es decir, mostrándose generosos con una ciudad que podía abrir las puertas del gobierno local a sus descendientes. Y es que los libertos no podían participar en las magistraturas municipales. Podían votar, tener propiedades (a veces con obligaciones para con sus patronos) y participar en la vida ciudadana acudiendo a los espectáculos públicos, pero sólo sus hijos podían disfrutar plenamente de los derechos ciudadanos siendo considerados elegibles por la asamblea de la ciudad. Ésta es la razón por la que muchos libertos buscaron agradar a los ciudadanos y al consejo local: para garantizar la acogida de sus descendientes en el *ordo* decurional. Eso es, probablemente, lo que sucedió con Aulo Umbricio Escauro, como hemos visto anteriormente, o con Numerio Popidio Ampliato, a cuyas circunstancias llegaremos más adelante.

Los libertos pompeyanos, como los de cualquier otra ciudad romana, gozaban de un importante privilegio: podían formar parte de la corporación de los augustales, una agrupación religiosa vinculada al culto imperial. La aceptación del puesto traía consigo el pago de una cantidad de dinero *(summa honoraria),* así como otros gastos derivados del cargo, por lo que sólo los libertos más ricos podían acceder a este sacerdocio.

Libres, libertos y esclavos andaban y desandaban la ciudad a diario. El centro neurálgico de la misma, el que era transitado por todos aquellos que querían encontrarse con los demás —sobre todo con los magistrados y los miembros del consejo de los decuriones—, dejarse ver y, desde luego, comprar, era el foro. Unos frescos hallados en la finca de Julia Félix, a quien citábamos no hace mucho, muestran el bullicio de vendedores y compradores en este lugar: unas mujeres están comprando unos retales, mientras que un hombre y su hijo pequeño adquieren una olla, otra mujer seguida de su esclavo da una limosna al mendigo (tal vez ciego porque va acompañado por un perro), unos hombres llegan con unos carros, otro vende zapatos y un maestro da una paliza a uno de sus alumnos mientras parece que se está celebrando un juicio en otro lado, junto a una de las estatuas ecuestres que decoraban el foro. Verdaderamente esas pinturas muestran con viveza el pulso de la ciudad que se abría a un nuevo día, con el trajín de la gente yendo de un lado a otro para acudir a sus trabajos, hacer sus compras o visitar al médico. Por cierto, no sabemos cuántos profesionales de la medicina había en la ciudad, pero lo que sí sabemos, gracias al instrumental encontrado en la Casa del Cirujano, es que algunas de las piezas que empleaban son sorprendentemente parecidas a las que todavía se usan en la actualidad.

Lo más probable es que el gobierno municipal hubiese fijado los días de la semana en los que podía montarse el mercadillo. Ese día acudirían los vendedores ambulantes (por ejemplo, horticultores de la zona que iban a vender sus productos) y también los propietarios de talleres artesanales y tiendas que, aunque tuviesen su propio negocio

abierto a diario, aprovecharían el tirón de las ventas en día de mercado. A ello podría aludir el grafito hallado en la fachada de una tienda conocida como la del «Alfarero Zósimo», donde cada uno de los días de la semana está asociado a una ciudad distinta: Día de Saturno (sábado) — Pompeya; Día del Sol (domingo) —Nuceria; Día de la Luna (lunes)— Atella, y así sucesivamente.[19]

Como comprar agota, y mucho más en un día de calor, los vendedores de comida y bebidas se instalaban en el foro ofreciendo sus productos (también se podía beber agua gratis en las numerosas fuentes que salpicaban la ciudad, claro está). Con pan, dulces y frituras varias —realizadas en hornillos portátiles— o con altramuces y frutas, mataban el hambre todos aquellos que habían ido a hacer los recados matutinos. El Museo Arqueológico Nacional de Nápoles conserva unas estatuilas encontradas en la Casa del Efebo que podrían representar a los vendedores ambulantes *(placentarii)* que ofrecían a gritos (el hombre tiene esa actitud, con la boca abierta y la mano derecha sobre la garganta) pan y dulces en una bandeja (sólo a título de curiosidad, las estatuillas a las que aludimos están desnudas y tienen un descomunal falo). Teniendo en cuenta los comentarios de algunos autores clásicos, debía de ser habitual ver a los vendedores ambulantes ofreciendo sus especialidades por las calles con más movimiento de la ciudad. A Séneca, que vivía encima de unas termas —un lugar, evidentemente, muy transitado—, le tenían harto los vendedores de bebidas «con sus matizados sones», el salchichero, el pastelero y todos los vendedores ambulantes que pregonaban sus mercancías «con una peculiar y característica modulación».[20] No hablaba de Pompeya, pero seguro que es lo que podía vivirse en cualquier ciudad del imperio.

Es seguro que estos vendedores ambulantes andaban también pululando y montando sus tenderetes los días que había espectáculos públicos, como nos muestra el fresco del anfiteatro en la Casa de Actio Aniceto, donde pueden verse algunos puestos instalados frente a la entrada principal. Por otro lado, se ha conservado una inscripción que recoge las licencias concedidas por los ediles a los vendedores que iban a montar sus puestos en los arcos del anfiteatro. Algo de picar es lo que necesitaban los que iban a disfrutar de un rato de ocio.

En el foro estaba también, como se recordará, el *macellum,* un mercado de abastos adonde los pompeyanos acudían a comprar carne y pescado en sus puestos. Los restos hallados en los desagües, así como los vestigios de decoraciones pictóricas, muestran el protagonismo de estos alimentos en el mercado, pero es posible que se vendiesen otros. Las aves de corral de las que se surtía el mercado se criaban en las fincas de los alrededores, pero también dentro de la ciudad, como ha mostrado la arqueología. Los rebaños de los ganaderos que pastaban en el entorno suministraban carne a la ciudad y servían para elaborar otros productos, como el queso, muy consumido por los habitantes de Campania. En cuanto al pescado, éste llegaba a través del puerto de Pompeya y debía de ser un alimento consumido con frecuencia por los habitantes de la ciudad. En las excavaciones que se realizaron en Bottaro, que posiblemente fuese una aldea de Pompeya,

---

[19] CIL IV, 8863.

[20] Séneca, *Epístolas,* LVI, 2.

se encontraron muchos aparejos de pesca. Además, son numerosas las casas de la ciudad (como la de Menandro o la del Fauno) que fueron decoradas con que muestran criaturas marinas y hombres nadando o pescando.

Al otro lado del foro, en el flanco occidental, estaba el mercado de cereales y legumbres *(forum holitorium),* junto a la *mensa pondería,* la oficina adonde tenían que acudir los comerciantes para adecuar sus mercancías a las medidas oficiales. Los patrones que se han conservado tienen las medidas escritas en osco y adaptadas al sistema griego, pero han sido ajustados al sistema de pesas y medidas promulgado por Augusto en el año 20 d. C.

Las mercancías más pesadas llegaban hasta el foro cargadas en carretas, como las que aparecían en los frescos de la Casa de Julia Félix, pero debía de ser antes del amanecer, ya que es muy posible que también se aplicase en Pompeya una ley promulgada por César que limitaba la circulación de los carros al periodo del día que iba desde el ocaso hasta la salida del sol. La ley tenía algunas excepciones, por lo que sí podían transitar carros si las mercancías eran necesarias para alguna ceremonia religiosa, para montar los juegos y para recoger los escombros generados por una demolición o una obra. En cualquier caso, si esta ley se aplicaba en Pompeya, si la ley era efectiva, los ruidos del tráfico rodado se concentrarían en las horas nocturnas, dificultando el sueño de las personas que vivían en las calles más transitadas. Por otra parte, como han señalado ya algunos especialistas, era inevitable que la ciudad regulase de algún modo la circulación, pues hay calles demasiado estrechas por las que no podrían cruzarse dos carros, mientras que otras tenían cerrado el acceso con bolardos para restringir el paso de los vehículos (por ejemplo, la vía de la Abundancia cuando desemboca en el foro).

El emperador Claudio prohibió que entrasen en la ciudad los coches que transportaban personas.[21] Si no querían andar, estaban obligados a ir en silla de manos o en litera, y si necesitaban tomar una calesa para dirigirse a otra localidad, tenían que acudir a alguna de las estaciones que se encontraban en las puertas de la muralla.

Además de los puestos del foro y de los que se montaban cuando había espectáculos, las calles de la ciudad estaban llenas de tiendas y talleres *(tabernae).* Se han localizado más de seiscientos. Es probable que muchas de ellas sacasen sus artículos a la calle, montando el tenderete en las aceras, como sucedía en la propia Roma, según cuenta Marcial:

> El descarado vendedor ambulante nos había arrebatado toda la ciudad
> y no había umbral alguno en ningún umbral.
> Tú, Germánico, ordenaste ensanchar los apretados barrios
> y lo que hacía poco era una senda se convirtió en una avenida.
> Ninguna pilastra está ya ceñida de garrafas encadenadas,
> ni el pretor se ve obligado a caminar en medio del fango.
> No se blande a ciegas la navaja de afeitar entre una densa multitud,
> ni una negra freiduría ocupa por completo la calle.
> Barberos, peluqueros, cocineros, carniceros respetan sus propios umbrales:

[21] Suetonio, *Claudio,* XXV, 2.

ahora es Roma, antes era una enorme tienda.[22]

A lo largo de este capítulo aludiremos más de una vez a la obra epigramática de Marcial, nacido en Bílbilis (Calatayud) en el año 38 d. C., y amigo de Vespasiano y sus hijos, puesto que su poesía, inspirada en la vida cotidiana, ha permitido conocer algunas de las costumbres romanas, así como los hábitos de diversos profesionales, como barberos, zapateros, abogados o gladiadores.

La mayoría de las *tabernae* eran de pequeño tamaño y estaban encastradas en las casas, es decir, ocupaban las estancias que quedaban a ambos lados de la entrada de las viviendas, incluso en las más grandes y lujosas de Pompeya. Algunas de esas tiendas pertenecían a los habitantes de la casa, pues se conectaban entre sí (como en la Casa del Oso Herido), pero otras no, y allí mismo, en un altillo *(pergulae)* creado al efecto dentro del propio establecimiento, se situaba la minúscula vivienda de los dueños del mismo. La tienda se abría totalmente a la calle, con el mostrador para atender a los clientes junto a la acera (especialmente en el caso de los bares y restaurantes, sobre los que volveremos más adelante). Para que los compradores no sufriesen demasiado por las inclemencias climatológicas o el calor intenso (propio de la zona), se colocaban unos toldos que cubrían las aceras. Al llegar la noche (o cuando el negocio lo permitía) se echaba el cierre colocando unas planchas de madera sobre unos rieles. Éstas quedaban totalmente encajadas cubriendo toda la fachada que estaba abierta durante el día. Además, un buen cerrojo aseguraba la integridad de las personas y los bienes que quedaban dentro.

Ya hemos visto cómo algunos negocios concentraban en el mismo espacio la fabricación de determinados productos y la venta al público. Pero había muchos más. Por ejemplo, los carpinteros, que utilizaban las maderas del entorno para abastecer la demanda de objetos manufacturados como muebles para la casa o carros; o los alfareros, que en un taller hallado en la Región I fabricaban y cocían en un horno las lucernas (lámparas) que después vendían.

Muchos profesionales necesitaban un espacio en el que desempeñar su trabajo. Los herreros, los fabricantes de ladrillos y tejas o de cestos tendrían un taller en el que desarrollar su labor. Los pintores también precisaban de un local en el que elaborar sus pinturas con los pigmentos (hasta quince diferentes), que mezclaban y trataban para conseguir esos intensos colores que encontramos en los frescos de casas y edificios públicos. Los arqueólogos han localizado algunos talleres donde seguramente se realizó ese trabajo, entre ellos, uno cerca de la Casa de Amaranto. Algunos de estos negocios resultan difíciles de identificar porque la erupción y el tiempo han destruido los vestigios dejados por estos profesionales. A veces, las pinturas o los relieves nos acercan un poco más a las tareas que allí desarrollaban. Así, un relieve que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles muestra las labores llevadas a cabo por cuatro hombres (hay también un niño acompañando a uno de ellos y un perro) que se dedicaban a fabricar calderos y otros utensilios para la casa, como cubos y platos.

---

[22] *Epigramas*, VII, 61.

Próspera era en Pompeya la industria textil. Se ha identificado un número considerable de locales en los que se trataba la lana, otros en los que se hilaba y tejía, algunos donde se teñía, uno donde se curtía y, los más numerosos, donde se lavaba la ropa. También se han encontrado algunas decoraciones pictóricas en la tintorería de Veranio Ipseo y en una estancia de la Casa de los Vetios (donde son unos delicados amorcillos los que se hacen cargo de las tareas), que han venido a ilustrar los distintos tratamientos que seguían los tejidos antes de ser ofrecidos a la clientela. Estos hallazgos, añadidos al hecho de que el gremio de los bataneros hubiese costeado una estatua de Eumaquia (tal vez también dueña de lavanderías) que podía contemplarse en el edificio que la sacerdotisa había hecho construir con su peculio en el foro, han invitado a pensar que se trataba de una actividad que generaba mucha riqueza en la ciudad porque no se dedicaba únicamente a satisfacer la demanda local.

Aunque no se alcanza a saber exactamente la proyección de esta industria en Pompeya, sí se conoce bastante bien el trabajo que se desarrollaba en estas instalaciones. Ha sido posible identificar un buen número de ellas gracias a los calderos donde se teñían las telas con pigmentos naturales y a las piletas en las que los esclavos lavaban las telas con orina y donde las aclaraban después de su tratamiento. Gracias a los frescos que decoraban la tintorería de Veranio Ipseo sabemos que las telas se batían con los pies en cubas.

La orina se usaba en las lavanderías porque su alto contenido en amoniaco hacía de este líquido un excelente limpiador. Por repugnante e incomprensible que a nosotros nos pueda parecer, la orina se empleaba en la Antigüedad para otras muchas cosas. Sin ir más lejos, los autores clásicos cuentan que los pueblos que habitaban la Península ibérica antes de la llegada de los romanos se limpiaban los dientes con esta sustancia. Según Estrabón —de quien ya hemos hablado—, la orina se envejecía en cisternas para luego ser usada como dentífrico por iberos, celtas, cántabros y sus vecinos.

La *fullonica* de Estéfano, en la vía de la Abundancia, es una de las lavanderías más conocidas y más visitadas. Tenía un gran pilón en el atrio —en el lugar que ocupa el impluvio en las casas— donde se lavaba la ropa. Al fondo del establecimiento había cinco piletas pequeñas, en las que los paños serían batidos con los pies en la orina y dejados en maceración, y otros tres grandes pilones ubicados a diferentes niveles de altura y conectados entre sí, donde se aclararían. A través de unas escaleras, se accedía a la azotea donde se tendía la ropa que más tarde sería planchada en grandes prensas. Junto a la puerta de entrada se localizó el esqueleto de un hombre que llevaba consigo 1.089,5 sestercios, una recaudación considerable, si es que los restos pertenecen al dueño de la *fullonica*, algo, sin embargo, difícil de demostrar.

Otra de las actividades mejor documentadas en Pompeya es la que se desarrollaba en las tahonas. Las excavaciones han sacado a la luz más de treinta panaderías. Algunas, como la panificadora de Modesto, eran de gran tamaño, pues dentro del mismo local se molía el grano, se amasaba y horneaba el pan y se vendía a la clientela. Las muelas, fabricadas en piedra volcánica, giraban empujadas por asnos o mulas fabricando la harina que, mezclada con agua, se amasaba. Las hogazas, de forma redondeada haciendo gajos,

se metían con una pala de madera en el horno. Tanto los panes carbonizados encontrados en las panaderías como los representados en el fresco de la Casa de Julia Félix tienen esa apariencia. No sabemos si el número de panaderías era el usual en cualquier ciudad con un número de habitantes semejante a Pompeya, pero lo que sí podemos apreciar es que este producto se consumía habitualmente y que el elaborado en nuestra ciudad gozaba de fama en el entorno, pues una inscripción anima al forastero a probar el pan de Pompeya, pero, atención, el vino de Nuceria.

Pintadas de este tipo no entusiasmarían a los vinicultores de la ciudad, aunque preocuparían menos a los dueños de los numerosos bares, restaurantes y posadas de Pompeya, a quienes interesaba, básicamente, que sus clientes bebiesen vino, independientemente de su «denominación de origen». O no, claro, porque antes, igual que ahora, el precio de los caldos variaba bastante en función de su calidad: «Aquí se bebe por un as; por dos ases beberás un vino mejor, y por cuatro beberás Falerno».[23] Es el aviso que los clientes de un bar se encontraban a la entrada del mismo.

Son muchos los bares que se han encontrado en Pompeya. Algunos tenían una sala que servía de restaurante y otros eran también posadas donde podían alojase los forasteros. Entre unos y otros se han identificado más de ciento cincuenta establecimientos de este tipo, un número verdaderamente elevado. En general, se trata de pequeños locales que se abren a la calle (como cualquier *taberna* de las que describíamos antes), con un mostrador en el que estaban encastrados los *dolia,* esto es, grandes recipientes de barro en los que había frutos secos o legumbres, nada de alimentos con líquidos y salsas que hubiesen hecho imposible la limpieza. Guisos se podrían servir, efectivamente, pero no estaban metidos en los *dolia,* sino que se preparaban en ollas sobre hornillos. Gracias a algunas pinturas, sabemos que, como en la actualidad, los bares exhibían parte de sus productos, especialmente los embutidos, colgándolos de unos ganchos clavados en las paredes, o mostrándolos en estanterías apoyadas contra la pared. En éstas también podía guardarse la vajilla utilizada en el establecimiento. El vino se conservaba en ánforas que descansaban junto al mostrador y que se almacenaban en alguna habitación contigua. También tenían cerca vasijas con agua, pues el vino se bebía rebajado.

Lo más probable es que la mayor parte de la clientela tomase algo rápido bajo el toldo que les guarecía del sol (durante el día, claro). Pero también había establecimientos que disponían de mesas donde se podía comer y beber con más tranquilidad. Éstas podían ser atendidas por camareros/as, como muestra una pintura hallada en la Taberna de Salvio. Los dibujos de este local son como una especie de viñetas, pues junto a cada personaje no aparece el típico bocadillo de nuestros comics, pero sí una frase presumiblemente pronunciada por cada uno de ellos.

En las mesas, además de comer y beber, también se podía echar el rato jugando, preferiblemente a los dados. Evidentemente, la bebida y el juego podían formar un cóctel peligroso que acababa en bronca. Esto es lo que refleja otra pintura de la Taberna de Salvio, donde uno de los jugadores alardea de haber ganado mientras el otro protesta y acaban insultándose. Y es que en las tabernas las apuestas debían de ser frecuentes y, por

[23] CIL IV, 1679.

consiguiente, también las disputas y las trampas: «He ganado en el juego en Nuceria, 855 denarios y medio, y sin hacer trampas»,[24] relata feliz un individuo sobre una fachada. Los clientes podrían jugar a los dados en los bares en cualquier momento del día, pero resulta fácil imaginar que se concentraban en estos establecimientos al caer el sol, cuando habían cumplido con sus tareas cotidianas.

Si el bar/restaurante disponía de espacio, podía convertirse también en una posada. Nada de lujos, una pequeña habitación donde descansar y un lugar seguro donde dejar a los animales (si es que se viajaba con ellos) era suficiente para que un forastero pasase una noche bajo cubierto.

Los bares, posadas, tabernas y tiendas de todo tipo, así como sus dueños/as, se arriesgaban a que la clientela insatisfecha y/o ebria dejase en las fachadas su recuerdo para solaz del paseante: «Me he jodido a la tía de la taberna», o desprestigio del establecimiento: «Me he meado en la cama. Lo confieso, he cometido un pecado, pero si me preguntas, hospedero, la razón te diré: no tenía orinal»; «Pagarás por tus trampas, posadero. A nosotros nos vendes agua y el buen vino lo guardas para ti».[25]

Ninguno de los dos grafitos animaban demasiado a elegir esos establecimientos, ni para pasar la noche, ni para tomar un refrigerio.

Estas manifestaciones espontáneas nos muestran que los clientes insatisfechos no tenían pelos en la lengua, pero los dueños de los establecimientos tampoco: «Lo juro sobre mi cabeza: no fio a nadie; he sido burlado por Annio Atimeto, ¡ya no fio a nadie!», advertía airadamente el propietario de un taller al que habían dejado una factura sin abonar.[26]

Los pompeyanos o los forasteros debían andarse con cuidado. Si no caían bien, si por cualquier motivo habían ofendido a alguien o si su conducta, digamos, no había sido irreprochable, su nombre podía quedar escrito (ellos no sabían que para siempre) en las paredes que daban a la calle. Insultos como: «Timele es una culona» o «Efebo, eres un zascandil», podían ser de agradecer frente a los soeces: «Cosmo, hijo de Equicia, gran invertido y mamón, es un pierniabierto» o «Gencio se dedica a lamer chochos y Dionisa a chupar carajos».[27]

Los grafitos que lanzaban improperios en este tono decoraban habitualmente las calles de la ciudad, por lo que no es de extrañar que, en reiteradas ocasiones, se encuentren sentencias en las fachadas que dicen algo así como: «Me sorprende, ¡oh, pared!, que aún no te hayas derrumbado bajo el peso de las tonterías de tantos escritores».

Para que nadie piense que todos los pompeyanos eran iguales, había pintadas que se escribían en otro tono. Los grafitos eran de todo tipo, desde carteles electorales donde se pedía el voto a los candidatos a duunviros y eriges (de los que hablaremos más adelante), hasta avisos: «Ha desaparecido un recipiente de bronce. Si alguien lo trae recibirá como recompensa 65 sestercios, y si identifica al ladrón para que yo pueda echarle el guante,

[24] CIL IV, 2119.
[25] CIL IV, 8442, 4957, 3948.
[26] CIL IV, 9839.
[27] CIL IV, 1388a, 4756, 1825, 1425.

recibirá 20»; frases de amor: «Ahora que la ira es aún reciente, ahora es el momento de la separación, pues tan pronto ceda el dolor, créemelo, volverá el amor»[28] (combinando versos de Propercio y Ovidio), o buenos deseos. Éstos, en el caso que vamos a ver, están dirigidos a una mujer oriunda de Pompeya, Popea Sabina, esposa de Nerón: «Ojalá que siempre te conserves tan florida, Sabina, y que seas largo tiempo joven y hermosa».

Claro que si identificamos a esta Sabina como la mujer del emperador, también tenemos que arriesgarnos a asumir que puede ser la denostada en otro grafito que dice: «Sabina, eres una chupapollas y eso no está bien».[29] Está claro, es fácil que Popea despertase sentimientos contradictorios entre sus paisanos.

¿Quiénes escribían estas pintadas tan ordinarias? Pues, como en cualquier época y lugar, gente de toda índole. Cualquier persona ofendida, prostituta o posadero, cualquier individuo dispuesto a alardear de sus hazañas o de sus espectaculares dotes, gladiador o soldado: «Gayo Valerio Venusto, soldado de la primera cohorte pretoriana, centuria de Rufo, gran jodedor».[30]

Esta «fauna urbana», como se dice actualmente, frecuentaría habitualmente uno de los negocios más transitados de cualquier ciudad: los lupanares.

La prostitución fue una práctica frecuente en el mundo antiguo. Generalmente, se ejercía en aquellos lugares en los que se tenía una clientela asegurada, como en los puertos (recordemos que Pompeya era portuaria) o junto a los campamentos militares, aunque, en cualquier caso, estas profesionales no faltaban en ninguna ciudad. Conviene tener en cuenta que en otros puertos del Mediterráneo, tal vez también en Pompeya, había barcos que funcionaban como auténticos prostíbulos.[31] Además, un autor griego del siglo ji llamado Alcifrón hace alusión a una costumbre propia de los jóvenes más ricos (tampoco la noticia se relaciona directamente con Pompeya) que consistía en embarcar «muchachas de singular belleza» a bordo de naves alquiladas para viajes de recreo, en las que no se reparaba en gastos.[32]

El latín ofrece diferentes términos para aludir a los lugares en los que se ejercía la profesión *(stabula, prostibula...)*, así como a las prostitutas *(mulieres quaestuariae, scortum, lupa, togata, posedae, prostibula...)*. Éstas podían ser libres o esclavas (sus dueños podían prostituirlas para hacer negocio) y, en principio, debían llevar el vestido de los hombres para distinguirlas del resto de las mujeres, ya que se trataba de un oficio que, aunque extendido y tolerado (Calígula impuso un tributo sobre su trabajo), no era respetable, como tampoco lo era el de los actores, por ejemplo.

De forma habitual, se ha sostenido que Pompeya era una ciudad con una casi insólita concentración de lupanares (¡más que panaderías!). Sin embargo, en la actualidad se tiende a matizar esta idea, porque, en muchas ocasiones, algunos lugares han sido

---

[28] CIL IV, 64, 4491. Cf. Propercio, I, 1, 5 y Ovidio, *Amores*, III, 11, 35.

[29] CIL IV, 9171, 4185.

[30] CIL IV, 2145.

[31] *Antología Palatina*, IX, 415.

[32] I, 15.

identificados como prostíbulos únicamente porque tienen pinturas eróticas o porque aparece en su fachada un grafito en el que una meretriz ofrece sus servicios.

Las pinturas eróticas son abundantísimas en Pompeya. Están en las casas, en las termas o en los bares, lo mismo que las representaciones de los falos, mostrándose por doquier en las esquinas, en el suelo, en las pinturas, en las lámparas, en cualquier lugar. Evidentemente, esto no significa que todos esos espacios estuviesen asociados a la prostitución. El falo está muy presente en todo el mundo antiguo. En Grecia había algunas fiestas religiosas en las que se celebraban procesiones con falos. Las representaciones de la sexualidad eran habituales, a veces de manera verdaderamente explícita (por ejemplo, en los frescos de las Termas Suburbanas) y, en otras ocasiones, sólo sugerida (como en la escena de banquete de la Casa de los Castos Amantes). Los falos se asociaban a la buena suerte, la fertilidad, la prosperidad y a la potencia masculina que prevalecía en todos los rincones de la ciudad. La pintura de un Príapo que está pesando su descomunal miembro en una balanza (que tiene como contrapeso una bolsa de monedas) recibía a los visitantes en la Casa de los Vetios, mientras que una sugerente Venus desnuda contemplaba indolente a quienes paseaban por el peristilo de la Casa de la Venus de la Concha, y los invitados a un banquete en la Casa del Efebo cogían algún dulce de la bandeja que sostenía la estatua de un anciano escuchimizado con un gigantesco pene. Las imágenes de este tipo formaban parte de la cotidianeidad.

También las pintadas en las que se ofrecen servicios sexuales son bastante abundantes en Pompeya y, a día de hoy, únicamente garantizan que la práctica de la prostitución era algo habitual —como en cualquier otra ciudad de la Antigüedad y más aún si era portuaria como Pompeya—, sin que necesariamente se pueda considerar que todas las casas donde aparecen estos testimonios fuesen propiamente burdeles.

Como en cualquier época y lugar, las meretrices podían ejercer su oficio en la calle o en una habitación alquilada, por eso también las posadas (de las que acabamos de hablar) podían ser lugares óptimos para el ejercicio de la prostitución sin que tengan que ser establecimientos creados *ad hoc*. Ése puede ser el destino que tenía una de las estancias traseras del Bar de Lucio Numinio, donde apareció un bajorrelieve en el que se representa una pareja haciendo el amor.

El catálogo de grafitos callejeros en los que las prostitutas ofrecen sus servicios puede parecer fácilmente la sección de contactos de un periódico moderno:

> Parte, muchacha nada desagradable. [Su tarifa es de 2 ases].
> Soy tuya por 2 ases de bronce.
> Éutique, griega. 2 ases. De complacientes maneras.
> Esperanza, de complacientes maneras. 9 ases.[33]

La diferencia de tarifa entre Esperanza y las demás chicas es significativa, y sin duda se debe a que las prostitutas posiblemente ofreciesen servicios más o menos caros en función de su belleza y/o habilidades. «Lais chupa por 2 ases» mientras que un chico llamado Félix

[33] CIL IV, 4398, 5372, 4592, 5127.

hace el mismo trabajo por la mitad y un tal Menandro se ofrece por 2 ases.[34] Algunas mujeres que se identifican como esclavas parece que cobran menos que otras que no lo hacen —«Felícula, esclava de buena crianza. 2 ases»—, aunque tampoco eso supone una pauta habitual, pues Logas, «esclava nacida en casa», pedía 8 ases.

A tenor de los datos, no es que las prostitutas y los prostitutos pompeyanos (ni previsiblemente los de ninguna otra ciudad romana) ganasen mucho, al menos los que ejercían en la calle o se anunciaban en la misma. Algunas/os no ganaban por un servicio ni un sestercio de bronce, que equivalía a 4 ases de cobre, lo que costaba lavar una túnica en una *fullonica*. Según los precios de los productos que aparecen detallados en algunas listas de la compra conservadas en las paredes de las casas, una familia necesitaría unos 6 sestercios al día para mantenerse, y una felación apenas daba para comprar un pan, una col o tomarse un vino.

Como hemos mencionado, la prostitución masculina también estaba presente en Pompeya, aunque fuese peor vista que la femenina. El problema no era la homosexualidad, pues prácticamente todos los varones eran bisexuales, lo que estaba mal visto era que un hombre fuese penetrado. El romano viril debía ser siempre el que sodornizara al otro, hombre o mujer. Un tal Segundo presume de haber dado «por culo a unos [bellos] muchachos», en cambio no podría haberse jactado de lo contrario, porque eso le convertiría en «afeminado». Efectivamente, se consideraba propio de un hombre ir «inclinándose y contoneándose, a la manera de un irrumador», y era motivo de sorna la alusión a quienes disfrutaban dejándose poseer: «A un viejo en posición supina los cojones le tapan el culo»,[35] decía un soez grafito que no tenía mucho que envidiar a un epigrama de Marcial en el que se acusa a un individuo de dejarse sodomizar:

Como a tu esclavo le duele la polla y a ti, Névolo, el culo,
no hace falta ser adivino para saber lo que haces.[36]

Otro epigrama de este autor alude a un tipo de prostitución, la infantil, que podría haberse dado igualmente en Pompeya, pues el emperador Domiciano, sucesor de Tito (quien gobernaba cuando se produjo la erupción del Vesubio), actuó contra ella prohibiendo la castración:

[...] El niño castrado por la maña de un avaro mercader de esclavos
no se angustia por la afrenta de habérsela arrancado a su virilidad.
Ni la multa que el chulo estime a su antojo
se la da la pobre madre a su hijo prostituido.[37]

No sabemos si sólo chicas o también chicos ejercían la prostitución en el lupanar próximo a las Termas Estabianas. Este establecimiento, —identificado con claridad entre

[34] CIL IV, 1969, 5408, 4024.
[35] CIL IV, 2048, 5406, 4488.
[36] *Epigramas*, III, 71.
[37] *Epigramas*, IX, 5 (6), 4-7. También IX, 7 (8).

otros más problemáticos, es de reducidas dimensiones. Tenía cinco pequeñas habitaciones con cama de obra, en las que se producían los encuentros, y una letrina (una tabla con un agujero para sentarse). El burdel estaba decorado con pinturas en las que se representaban parejas practicando sexo en diferentes posturas *(Veneris figurae)* sobre unos lechos idealizados que poco tienen que ver con la sobriedad de los existentes en el burdel. Parece que no serían más que algunos ejemplos de los muchos que ofrecía una especie de Kamasutra que era de uso común entre los habitantes del imperio.

Los clientes del local y las/los prostitutas/os que ejercían en él añadieron a la decoración más de cien grafitos escritos en latín y griego donde se encuentran frases como «Yo follé aquí», «Aquí me follaron» o «Félix, follas bien». Los clientes, que no tenían ningún problema en dejar grabado su nombre, no pertenecían a las elites ciudadanas, cuyos miembros tenían a sus propias esclavas para satisfacer su apetito sexual sin tener necesidad de acudir a estos establecimientos de mala muerte. Pero para conocer qué coordenadas regían las relaciones entre amos y esclavos debemos acercarnos a las casas.

LA VIDA EN LAS CASAS

Pompeya es un maravilloso lugar para estudiar dónde y cómo vivían los romanos. La ciudad nos muestra cómo eso que llamamos la casa romana con su característico atrio (el ejemplo más antiguo es la Casa del Cirujano, del siglo IV a.C.), al que se añadió cada vez con mayor frecuencia un peristilo, no es más que un modelo de vivienda, pero no el único. Casi la mitad de las casas excavadas en Pompeya tienen esos elementos y están decoradas con pinturas y mosaicos, pero las demás no. Sólo unos cuantos privilegiados (con su familia y su cohorte de esclavos y libertos, un número considerable de individuos) podían permitirse habitar en ellas. Como ya hemos tenido ocasión de mencionar, muchas personas residían en el altillo de sus tiendas, talleres y bares, otros vivían en apartamentos o en habitaciones alquiladas y algunos incluso habitaban pequeños tabucos con una cama de obra que más parecían una cueva que una vivienda. En fin, Pompeya nos muestra con bastante nitidez dónde y cómo vivían los más ricos, mientras que a veces sólo nos apunta detalles de los habitáculos de los más pobres.

La casa pompeyana que podríamos llamar tradicional o ideal, es decir, aquélla descrita por Vitruvio —arquitecto romano del siglo I a. C.—, se organizaba con una perspectiva axial, es decir, sobre un eje principal que permitía una visión panorámica de toda la vivienda (si el dueño así lo deseaba y no corría las cortinas o echaba las mamparas) desde el momento en que las' hojas de la puerta principal se abrían. Según los especialistas, es posible que esta estructura esté relacionada con la costumbre de la *salutatio,* esto es, el rito matutino que llevaba a los clientes a saludar a su patrono, con la esperanza de recibir algún encargo y, sobre todo, algún beneficio. A cambio, el dueño de la casa podía contar, entre otras recompensas, con un número considerable de potenciales votantes en las próximas elecciones.

Cuando los clientes llegaban a la casa podían esperar sentados en los bancos corridos que algunas viviendas tenían en la fachada, aunque lo más usual es que pasasen hasta el vestíbulo, que podía estar entre dos puertas. Éstas eran altas, de madera (a veces de bronce), y estaban tachonadas con clavos. Junto a la puerta podía haber —sólo en las mansiones más grandes y lujosas— una pequeña estancia donde estaba el portero de la casa, aunque parece que en Pompeya esos pequeños habitáculos se usaban, en general, como habitaciones para los esclavos. El portero también lo era, y su exceso de celo al cumplir su trabajo prohibiendo la entrada a algunos visitantes le granjeó la fama de antipático y descarado.

El vestíbulo, cuando lo había, y si no el corredor de entrada *(fauces)* solía estar decorado con elementos que propiciasen la buena suerte, de ahí que en las casas pompeyanas encontremos falos, como el del Príapo que mencionábamos antes en la Casa de los Vetios. Además de las pinturas y relieves, algunos autores nos cuentan que, en las entradas, los dueños también colocaban amuletos para tratar de impedir el paso a la mala suerte. Dice Apuleyo, el autor latino del siglo II:

> ¡Pobres aves nocturnas! Cuando entran en alguna casa, hay que ver el cuidado que se pone en cazarlas para clavarlas en la puerta y hacerles expiar con este sacrificio las desgracias que su infausto vuelo presagia a la familia.[38]

En el pavimento de mosaico de la entrada podía aparecer escrito un saludo —*Have*— al que llegaba (así aparece en la Casa del Oso Herido o en la del Fauno) o también algo menos acogedor como la representación de un perro, a veces acompañado por la frase *Cave caneco* («cuidado con el perro») en la Casa del Poeta Trágico o en la de Pansa. Evidentemente, se trataba de un elemento disuasorio que disuadía, o al menos asustaba, a los posibles intrusos con la existencia de un perro real.

A través del corredor o *fauces* se alcanzaba el atrio *(atrium)*, un patio central que tenía en el techo una abertura cuadrangular con derrame hacia dentro *(compluvium)*. Ésta ventilaba y daba luz a las estancias que se distribuían en torno al patio *(alae* y *cubicula)* y permitía que el agua de lluvia cayese sobre un estanque ubicado en el suelo que estaba conectado con una cisterna subterránea *(impluvium)*. Aunque algunas viviendas disponían de agua corriente desde que en época de Augusto Pompeya enlazó con el acueducto del Serino, con anterioridad a esa fecha, el depósito de agua de la casa era ese aljibe que se nutría fundamentalmente de las lluvias. Éste es el tipo de atrio más común, conocido como toscano —posiblemente de origen etrusco—, aunque derivó hacia otros modelos con columnas como el tetrástilo de la Casa de Marco Obelio Firmo o el corintio de la de los Diadumenos, los cuales gozaron de un gran éxito durante la época imperial.

En el atrio había bastante actividad, ya que era lugar de paso para los habitantes de la casa, zona de almacenamiento (se han encontrado restos de armarios y arcones), espacio donde podían ubicarse los telares en los que tejían las mujeres, sala de espera para los clientes y alguna cosa más. Parece que, si no en todas, posiblemente en algunas casas había

[38] Apuleyo, *El asno de oro*, III, 23, 4. Traducción de L. Rubio en Gredos, Madrid, 1987.

unos esclavos especializados en las tareas que se desarrollaban en el atrio, los «atrienses». Columela —autor nacido en Cádiz, que vivió durante el siglo I d. C.—, al hablar de las villas rurales, dice que estos esclavos debían mantener esa zona de la casa limpia y airear los muebles.

El dueño podía colocar en el atrio elementos que identificaban los méritos que había obtenido, así como el árbol genealógico de la familia *(stemmata),* aunque si la casa era suficientemente grande también podía exponerlos en el vestíbulo. Lo que no podía faltar en el atrio eran las imágenes de los antepasados *(imagines maiorum),* a menos, claro, que el propietario de la casa no tuviese familiares dignos de exhibir (por ejemplo, un liberto), entonces centraría la .atención del visitante en la decoración, en los méritos personales alcanzados o en la estatua que representaba a su patrono (como sucede en la Casa de Lucio Cecilio Jocundo). Las *imagines* eran máscaras de cera que solían estar expuestas en estuches de madera en las *alae* y que, cuando se celebraba el funeral de un miembro de la familia, eran usadas por individuos que se caracterizaban como los propios difuntos. Era una buena manera de alardear de antepasados distinguidos, al mismo tiempo que se honraba al fallecido y sus ascendientes.

El atrio estaba decorado con mosaicos en el pavimento, pinturas en las paredes y a veces estatuas que representaban a los dueños de la vivienda (como en la Casa del Citarista) o a otros personajes ligados al poder. También el estanque podía estar decorado con alguna escultura, como sucede en la Casa del Fauno, llamada así precisamente por la representación de este dios lascivo y lujurioso que adornaba el impluvio. Cuando el agua corriente llegó a las viviendas, comenzaron a instalarse fuentes en el impluvio (también en el peristilo) como sucedió en la Casa del Torito.

Algunos atrios pompeyanos estaban dotados de otros elementos, que, en el momento de la erupción, podrían haber perdido su funcionalidad, pero permanecían como piezas decorativas que embellecían el patio.

Uno de ellos es el brocal de pozo *(puteal)* que servía para extraer el agua de la cisterna. Un buen ejemplo puede verse en la Casa del Poeta Trágico, donde el atrio, decorado con un mosaico de teselas negras y blancas, enmarcaba un impluvio de mármol junto al cual se encontraba el *puteal*.

Otro elemento es la mesa *(cartibulum),* como la que podemos ver en la Casa de Marco Lucrecio Fronto. Ésta es de mármol, tiene patas de león y está ubicada entre el impluvio y la siguiente estancia, de la que hablaremos un poco más adelante, el *tablinum*. Según Varrón —autor latino del siglo II a. C.—, el *cartibulum* se usaba para exponer la vajilla.[39] Algunos arqueólogos creen que podía funcionar como una mesa de cocina, pues Servio —autor del siglo IV d. C. (siguiendo a Catón, del III a. C.)[40]— afirma que se cocinaba y se comía en el atrio. Lo cierto es que no en todas las casas hay cocinas con fogones fijos, como si sucede, por ejemplo, en la de los Vetios. Por otra parte, éstas son bastante pequeñas, por lo que no sería de extrañar que se utilizase el atrio —con una excelente salida de humos a través del compluvio— para cocinar en hornillos portátiles. A propósito de las cocinas, es

---

[39] *Agricultura,* V, 125.
[40] Servio, *Comentario a la Eneida,* I, 726.

curioso que lo habitual fuera que junto a ellas estuviese el retrete —como en la Casa del Poeta Trágico o en la de los Ceyos—, una instalación que no difería de la letrina que se usaba en el lupanar o en otras instalaciones públicas como las termas.

El atrio era, por tanto, un espacio polivalente. La mayoría de las veces el patrono esperaba allí a sus clientes, los cuales podían llegar a ser tan numerosos, que necesitaba a uno de sus esclavos, el *nomenclator,* para ir recordándole sus nombres. Apoyados en las paredes del atrio se encontraban los arcones *(arcae)* donde el patrono guardaba su dinero y los objetos más valiosos. De allí extraía los gajes *(sportulae)* que entregaba a sus clientes.

También es posible que el patrono no recibiese propiamente en el atrio, sino en la estancia que se encontraba a continuación, el *tablinum,* una sala que podía abrirse completamente para saludar a los clientes que rodeaban el impluvio, o cerrarse para ganar intimidad con cortinas o con mamparas de madera, como se observa con claridad en la Casa del Tabique de Madera de Herculano. El tablino debía de ser una especie de despacho que podía servir también de archivo, ya que, como dice Plinio, solía llenarse con los registros de las tareas llevadas a cabo durante el tiempo en el que el dueño de la casa había ejercido alguna magistratura.[41] Esta estancia podía servir también para recibir con más intimidad a personajes ilustres que se destacaban del grupo de clientes. La decoración tendría que estar al nivel de los invitados, por eso se solía cuidar con esmero. En este sentido, encontramos un excelente ejemplo en el bello y complejo mosaico que decoraba el tablino de la Casa del Poeta Trágico, en el que se representaba a un grupo de actores preparándose para salir a escena.

Parece que las casas más antiguas tenían en la parte posterior un huerto *(hortus)* que, por influencia griega, fue transformándose en el peristilo, un jardín porticado en torno al cual se desarrollaba una serie de estancias. Algunas casas tenían más de uno, como la Casa del Citarista, mientras que otras, de menores dimensiones, habían— resuelto la necesidad de este espacio colocando al fondo de la vivienda, y en línea con la entrada, una fuente de mosaico en forma de edículo rodeada de vegetación y colorido. Éste es el modelo utilizado en la Casa de la Fuente Pequeña.

Cuando el espacio lo permitía, se habilitaban jardines de grandes dimensiones como el de la Casa de Loreyo Tiburtino. Se sabe, gracias a los estudios que comenzó a realizar en la segunda mitad del siglo XX Wilhelmina Jashemski y que han seguido llevando a cabo otros arqueólogos, que los jardines de las casas pompeyanas contaron con una mayor variedad de plantas a partir de época augústea, coincidiendo con la llegada de agua corriente a las viviendas. Hasta entonces se había hecho imprescindible contar con árboles que necesitasen poca agua, pero, a partir de ese momento, los jardines podían decorarse con parterres de flores regados por fuentes y estanques. Aun así, hubo casas donde se siguió manteniendo este tipo de jardín más rústico, como en la de Julio Polibio.

Los peristilos se decoraban profusamente con frescos en las paredes (muchos de ellos representando, a su vez, abigarrados jardines por los que revoloteaban los pájaros) y esculturas en el jardín, como el peristilo de la Casa de los Vetios, que tenía fuentes, pilas

[41] Plinio, *Historia natural,* XXXVI, 7.

de mármol y estatuillas de cupidos que sostenían patos en sus brazos. En algunas casas, como la de los Amores Dorados, había medallones en relieve *(oscila)* meciéndose empujados por el viento entre las columnas del pórtico, y en otras, esculturas de tamaño considerable que sostenían las lámparas de aceite que proporcionaban luz durante la noche. Ésa pudo ser la función de la estatua de Apolo hallada en el peristilo de la Casa del Citarista.

Aquellas viviendas que gozaban de buenas vistas, favorecían la apertura de los jardines hacia esos paisajes mediante balcones que permitían su contemplación. Las pinturas del tablino de la Casa de Marco Lucrecio Fronto representan precisamente eso, un conjunto de casas cuyos pórticos daban al mar. Un auténtico lujo al alcance de muy pocos. Sólo los más ricos, como los habitantes de la Casa de Fabio Rufo, se lo podían permitir.

Los peristilos fueron ganando mayor protagonismo en las casas pompeyanas, por lo que se consideró necesario que algunas estancias destacadas se abriesen al jardín, como las exedras. Algunas casas, como la del Laberinto o la de las Bodas de Plata, disponían de otra estancia —mencionada por Vitruvio— que podía utilizarse como sala de recepción o incluso como comedor, según piensan algunos arqueólogos. Es el *oecus,* una habitación con columnas y uso todavía debatido que también solía dar al peristilo.

También las alcobas de los dueños de la casa podían haberse desplazado hacia el peristilo, dejando los pequeños *cubicula* del atrio para la servidumbre. No resulta, sin embargo, fácil determinar con claridad dónde dormían los habitantes de la casa. Se ha pensado también que los miembros principales de la familia dormirían en las habitaciones de la primera planta, en el atrio o en el peristilo, mientras que los esclavos podían descansar arriba. Hay que tener en cuenta, por una parte, que al menos en la mayoría de las viviendas había una planta superior de la que conocemos bastante mal su estructura, y por otra, que casi todas las estancias que se abrían en torno al atrio (hay casas, como la de Paquio Próculo, que ni siquiera tienen) y al peristilo son bastante pequeñas, por lo que resulta complejo establecer una clasificación entre dormitorios principales y secundarios. Esto es algo que, como veremos, va a sorprender muchísimo a las personas que visiten Pompeya cuando sea excavada a partir del siglo XVIII. ¿Cómo era posible que los pompeyanos viviesen en casas con habitaciones tan pequeñas?, se preguntaban todos los visitantes.

Ya hemos visto cómo en otras viviendas y establecimientos era habitual encontrar camas de obra. Esto no era lo usual en las grandes casas, donde se utilizaban lechos portátiles que se colocaban en una zona de la habitación que solía mostrar un cambio en la decoración del mosaico que la pavimentaba. En los *cubicula* más pequeños es probable que los esclavos durmiesen en una estera directamente sobre el suelo o en un pequeño jergón.

Las habitaciones podían tener armarios o arcas donde se guardaban las ropas o algunos utensilios de tocador. Ovidio aconseja que no se tengan a la vista estos productos que no son agradables a la vista.[42] Según los autores antiguos, algunos bastante misóginos y todos tremendamente machistas, las damas ricas utilizaban muchos productos de belleza y un número considerable de esclavas que se empleaban a fondo todos los días vistiendo,

[42] *El arte de amar,* III, 209-218.

peinando y preparando a sus amas. Las excavaciones pompeyanas nos han surtido de una buena muestra de los pequeños recipientes que se usaban para guardar los ungüentos y perfumes, de los peines y pasadores con los que se elaboraban los complejos tocados de las matronas, de los collares, pendientes y pulseras con los que se engalanaban las señoras, así como de los espejos donde las damas contemplaban los resultados de una buena sesión de belleza.

Otra de las estancias que daba al jardín del peristilo —o a veces incluso quedaba totalmente al aire libre— era el comedor, aunque no todas las viviendas disponían de él. Esta sala recibía el nombre de *triclinium* porque incorporaba tres lechos —de madera o de obra—, ubicados en forma de «U», sobre los cuales los comensales —tres en cada uno— se recostaban para comer, o más bien cenar, porque ésta era la comida más importante del día y solía empezar pronto, hacia las cuatro de la tarde. A partir de la época imperial comenzó a ponerse de moda un solo asiento corrido que derivaba de la prolongación de los tres divanes originales. También en Pompeya se ha constatado la existencia de biclinios, es decir, comedores con dos lechos enfrentados, como los de la Casa de Octavio Quartio.

En las casas más grandes había triclinios de invierno y de verano. Los primeros, colocados en estancias cerradas, se usaban cuando las temperaturas eran bajas y se caldeaban con braseros de bronce. Los autores antiguos, entre ellos Vitruvio, aconsejaban que estos comedores se pintasen en colores sufridos —negro o rojo—, porque los humos de las estufas y las lámparas ennegrecían rápidamente las paredes.

En las casas pompeyanas abundan los triclinios de verano ubicados en los jardines. Éstos se situaban en el peristilo, cerca de las fuentes, y se, solían cubrir con una pérgola o un toldo. Uno de los comedores más espectaculares es el de la Casa del Brazalete de Oro. En éste, los comensales disfrutaban de los manjares reclinados sobre dos lechos de mármol enfrentados, entre los cuales corría el agua que brotaba de una fuente que estaba situada en el lugar que debía haber ocupado el tercer asiento. En los frontales de cada uno de los lechos se abrían unas pequeñas hornacinas donde podían colocarse candelas que iluminaban las viandas. Otras lámparas y candelabros de bronce diseminados por el peristilo proporcionaban luz al jardín.

Dado que, como decíamos más arriba, las cocinas eran bastante pequeñas y no solían tener fogones fijos, lo más probable es que los alimentos que se servían en estas cenas fuesen cocinados en hornillos portátiles situados en el jardín. Los trinchadores cortaban las piezas y colocaban en los platos trozos pequeños que los invitados cogían directamente con las manos. Los esclavos también ofrecían en sus bandejas alimentos crudos —como frutas y hortalizas— y bebidas, especialmente, el vino mezclado con agua, que a veces se servía caliente. Marcial menciona en una misma cena unos aperitivos compuestos de lechugas y puerros, seguidos de atún con rodajas de huevo, morcilla con gachas, habas con tocino y, de postre, pasas, peras y castañas asadas, todo ello regado con buen vino, por supuesto. El poeta añade que, si después de todo esto —que califica de escaso—, aún

picaba el gusanillo, se podían comer aceitunas, altramuces tibios y garbanzos calientes.[43] Seguro que habría ricos pompeyanos que organizasen banquetes copiosos en los que, como comentan algunos autores, los comensales se provocaban el vómito para seguir comiendo, pero, en general, las cenas se parecerían más a la comentada por Marcial: alimentos sencillos que necesitaban poca elaboración.

En cualquier caso, las viandas no solían escasear, de manera que había invitados desvergonzados que se llevaban de tapadillo, como nos cuenta de nuevo Marcial, no los restos, sino platos enteros para comer al día siguiente:

Arramblas con todo lo que sirven por un lado
y por otro, ubres de cerda y costillas de puerco
y un francolin para compartir entre dos,
medio salmonete y una lubina entera,
y un lomo de murena y un muslo de pollo
y un pichón bañado en su propia salsa.
Después de esconder todo eso en tu empapada servilleta,
se lo entregas a tu esclavo para que lo lleve a casa:
nosotros, sin tener que hacer, nos quedamos reclinados.
Si te queda algo de vergüenza, devuelve la cena;
no te he invitado, Ceciliano, para mañana.[44]

Los manjares se servían en vajillas de plata, cuando el anfitrión se lo podía permitir. El servicio de mesa de diario era de cerámica, normalmente los característicos vasos, platos y cuencos de *terra sigillata,* un tipo de cerámica bruñida de color rojo como la que se encontró en la Casa de Ceres. Si los dueños de la casa no tenían vajilla de plata, utilizaban la de cerámica o vidrio, complementada con piezas de bronce.

La vajilla más rica que se ha encontrado en Pompeya es el servicio de plata hallado en la Casa de Menandro: ciento dieciocho piezas, algunas de ellas muy antiguas, que habían sido escondidas en un corredor que estaba debajo de los baños. Lo más probable es que la familia que vivía aquí, al observar el caos producido en la ciudad por la explosión del volcán, decidiese guardar a buen recaudo este tesoro antes de abandonar la casa, por si a algún ladrón se le ocurría aprovechar la coyuntura para entrar en la vivienda y apoderarse de lo que no era suyo. Los invitados a los banquetes celebrados en esta mansión habían disfrutado comiendo y bebiendo en unas piezas de plata exclusivas decoradas con escenas mitológicas, animales y elementos vegetales. Y es que si un anfitrión quería hacer alarde de su riqueza y poder, tenía que sacar sus mejores enseres a la luz cuando organizaba un banquete, aunque, a veces, el despliegue de medios fuese en detrimento de la categoría de quien lo organizaba, pues sus maneras de nuevo rico resultaban grotescas y producían la hilaridad de sus invitados. El ejemplo más elocuente, en este sentido, es la descripción del banquete de un liberto llamado Trimalción, que Petronio —político y escritor del siglo I d. C.— inmortalizó en su *Satiricón.*

---

[43] *Epigramas,* V, 78.
[44] *Epigramas,* II, 37.

Los lechos donde se recostaban los comensales se vestían con telas que podían ser riquísimas, como nos cuentan algunos autores. Una pintura hallada en una casa de la Región V muestra a los invitados descansando sobre unos divanes cubiertos con telas de color amarillo rematadas en rojo, mientras que en otra que decoraba la Casa de los Castos Amantes los lienzos combinan rayas de colores morados, amarillos y verdes. Un grafito hallado en el triclinio de verano de la Casa del Moralista pedía a los comensales que tuviesen cuidado de no manchar los paños que cubrían los lechos.[45]

Las mesas donde descansaban los manjares solían ser de madera. Junto a los divanes se ubicaban unas pequeñas mesas auxiliares —como se puede ver, de nuevo, en el fresco del banquete de la Casa de los Castos Amantes—, donde los comensales depositaban sus copas y platos. También podía levantarse una mesa de albañilería en el espacio central que quedaba entre los lechos para depositar la comida y la bebida, tal y como puede verse en el triclinio de la Casa del Moralista.

La velada, que debía ser animada con la tertulia de los asistentes a la cena, se amenizaba con la música de flautistas, citaristas y cimbalistas, y también, en algunos casos, con recitales de poesía y bailes de profesionales del espectáculo.

Dice Marcial a un amigo al que está ofreciendo una cena modesta y tranquila en su casa frente a lo que es usual:

> [...] ni el anfitrión te leerá un grueso volumen,
> ni muchachas de la licenciosa Cádiz[46]
> menearán en inacabable prurito
> sus lascivas caderas con estudiados temblores,
> sino que sonará la flauta de mi pequeño Cóndilo,
> lo que no resulta pesado ni tampoco sin gracia [...].[47]

Durante la cena, los esclavos pasaban, además de la comida y la bebida, fuentes y jarras con agua para que los invitados se lavasen, algo de verdadera importancia teniendo en cuenta que se comía con las manos. Al final del banquete se perfumaba el ambiente con flores, ungüentos y esencias para eliminar los malos olores. Éstos se guardaban en unos recipientes con tapa que solían ser de bronce. Marcial, por ejemplo, critica el exceso de cuidado que ponían algunos anfitriones en estos refinamientos en detrimento de la propia cena:

> Un buen perfume, lo reconozco, regalaste
> ayer a tus comensales, pero no les serviste nada.
> Tiene gracia esto de oler bien y pasar hambre.
> Quien no cena y se perfuma, Fabulo,
> ése en verdad me parece un muerto.[48]

---

[45] CIL IV, 7968.
[46] Las famosas bailarinas gaditanas *(puellae gaditanae).*
[47] *Epigramas,* V, 78, 25-30.
[48] *Epigramas,* III, 12.

Los esclavos atendían las necesidades del anfitrión y sus invitados a lo largo de todo el banquete. Una pintura pompeyana hallada en una casa de la Región V muestra a unos esclavos realizando varias tareas para los comensales que descansan sobre los lechos. Uno de ellos está ofreciendo una copa a un hombre al que otro parece estar quitando o poniendo una sandalia. Probablemente está representando el momento en el que el esclavo se dispone a, o acaba de, lavarle los pies. Petronio menciona esta costumbre en el banquete de Trimalción, y el grafito del triclinio de la Casa del Moralista corrobora su uso en Pompeya: «El agua limpiará los pies, y tras ello, un esclavo los secará».

Un elemento que no podía faltar en las casas eran los altares, lararios o *sacraria*, es decir, las capillitas donde se rendía culto a las divinidades que protegían la familia y la casa. Se trataba de edículos adosados a la pared (alguna vez exentos), nichos o incluso pequeñas salitas a modo de capilla *(sacella)* en las que se colocaban las imágenes de los Penates, el genio y los Lares, así como las de algún otro dios por el que los habitantes de la casa sintiesen una especial veneración. Esas imágenes podían ser pequeñas figurillas exentas o bien representaciones de las divinidades pintadas en el propio larario.

Para comprender la verdadera importancia de estos altares debemos recurrir a un texto de Cicerón, que expresa, sin lugar a dudas, qué significaba para un romano este lugar y los cultos que en él se desarrollaban:

> ¿Hay algo más sagrado y más protegido por toda religión que la casa de cada ciudadano? En ella se encuentran los altares, el fuego, los dioses Penates; en ella tienen lugar los sacrificios, las prácticas religiosas y las ceremonias; es un refugio tan sagrado para todos que está prohibido arrancar a nadie de él.[49]

Las palabras de Cicerón ponen de manifiesto que los lararios —incluso la casa en sí misma— eran considerados santuarios, esto es, espacios sagrados inviolables. Tal vez el propietario de la Casa de Menandro quería recordar este hecho cuando incluyó en el programa decorativo de su atrio —donde había un larario en forma de edículo— la escena en la que Casandra, hija de Priamo, el rey de Troya, fue sacada a la fuerza del santuario de Atenea. Según el mito, la adivina se había refugiado en el templo y estaba abrazada a la imagen de la diosa cuando Áyax la arrancó de este lugar, cometiendo un terrible ultraje que encolerizó a la divinidad.

Ya hemos tenido ocasión de mencionar algunas cuestiones relacionadas con los Lares y los genios en el capítulo anterior. Como decíamos entonces, los Lares eran deidades que se ocupaban de la protección de la casa y de todas las personas que integraban la unidad familiar, incluidos los esclavos (un poco más adelante hablaremos de lo que significa el concepto de familia en Roma). Su imagen se conoce, básicamente, gracias a los restos encontrados en los lararios hallados en Pompeya, y aparecen representados como jóvenes vestidos con túnica corta y botines que llevan en sus manos símbolos de la paz y la

[49] *Sobre la casa,* 109. Traducción de J.M. Baños para la editorial Gredos, Madrid, 1994.

prosperidad, fundamentalmente cornucopias (cuernos de la abundancia) y páteras (escudillas que se usaban en la celebración de sacrificios).

Decíamos también que el genio era como un tutor personal que acompañaba a cada individuo a lo largo de su vida. En la casa, el genio más importante era el del *pater familias* (el padre o el jefe de la familia), al que todos debían atender y que aparecía representado como una serpiente o como un hombre vestido con toga que sujetaba en una mano el cuerno de la abundancia y en la otra la pátera. También la señora de la casa tenía su propio genio, conocido como *iuno,* que era representado como una mujer vestida con *chiton* (un vestido típicamente griego) que se tumbaba apoyando un codo sobre un almohadón y manteniendo en la otra mano una pátera.

En cuanto a los Penates, las otras deidades a las que se dedica un espacio en los altares domésticos, eran los guardianes de la familia, pero sólo de los miembros libres de ésta, a los que podían acompañar cuando abandonaban la casa, cosa que no sucedía con los Lares, que estaban restringidos al ámbito del hogar y podían ser venerados incluso por los esclavos, a los que también atendían en sus plegarias. El origen de los Penates estaba directamente asociado a la casa, ya que el término se relacionaba con *penus,* que significa «despensa», lo cual hacía de estos dioses los garantes de la supervivencia de la familia. Ahora bien, eran muchos los dioses que podían ser considerados Penates (se han identificado hasta veintisiete), pues cada *pater familias* podía elegir unas deidades diferentes en función de sus propios intereses profesionales. Por ejemplo, Fortuna era una de las divinidades elegidas con más frecuencia como Penate, aunque los comerciantes solían optar por Mercurio o los artesanos por Vulcano. En los altares de las casas, los Penates aparecían representados con forma antropomorfa.

Los lararios podían ubicarse en las cocinas —Villa de los Misterios—, en el atrio —Casa de Menandro—, en el peristilo —Casa del Poeta Trágico— o en una pequeña estancia *(sacellum)* —Casa del Larario de Aquiles—. Parece que en los ubicados en las cocinas se veneraría especialmente a los Lares y también al genio del *pater familias,* pues eran las deidades que protegían a toda la familia, incluidos los esclavos, frente a los Penates, que protegían sólo a los miembros libres y que podían ocupar unos espacios que no fuesen de uso común para todos, como el peristilo. No es que los esclavos no pudiesen pasar hasta esta zona, evidentemente estaban obligados a hacerlo para cumplir con las tareas domésticas, pero no era un espacio en el que ellos pudieran desenvolverse habitualmente y donde pudieran acudir a realizar sus oraciones en cualquier momento del día como sucedía con las capillas que se encontraban en las cocinas.

Lares, genio y Penates exigían ofrendas diarias. Es probable que toda la familia se reuniese en ciertos momentos para realizar algún tipo de sacrificio, cruento o no, en honor de estas divinidades. Una pintura hallada en la Casa de Sutoria Primigenia parece estar representando esa ceremonia, ya que puede verse a un grupo de personas, encabezadas por el *pacer familias* y su esposa, llevando a cabo un sacrificio a dos Lares junto a los que aparece un hombre tocando la doble flauta. También en el larario de la Casa de Julio Polibio, que estaba en la cocina, aparece plasmado el momento en el que los dueños de la casa hacen un sacrificio en un altar, observados por los Lares y por la serpiente que

representa al genio. Junto a la escena pintada había una inscripción donde se rogaba por la salud, algo que no es del todo infrecuente en los lararios pompeyanos.

Era habitual que en honor de los Penates se arrojase al fuego una parte de trigo y sal y que, en ocasiones, se sacrificase un cordero u otra víctima de pequeño tamaño. Por su parte, los genios se vinculaban a una ceremonia de la familia tan importante como el matrimonio, en la que el tálamo nupcial recibía el nombre de *lectus genialis.* Tampoco debía de ser infrecuente que se celebrasen ceremonias en honor de los Lares junto con las *imagines maiorum,* que pasaban a ser también protectores de la familia.

Las mansiones más ricas y grandes de Pompeya podían disponer de unas instalaciones de lujo que muy pocas casas tenían: termas privadas. La Casa de Menandro es una de ellas. Se trata de una de las viviendas más impresionantes de la ciudad y se ha pensado que pudo pertenecer a la familia de Popea, la esposa de Nerón. Los baños privados con los que contaba la casa estaban decorados con curiosas pinturas que caricaturizaban a algunos héroes y divinidades, como Teseo y Venus, así como con mosaicos en los que se podían ver imágenes de criaturas marinas, e igualmente de personas que trabajaban en estas instalaciones y los instrumentos que empleaban.

Otro lujo al alcance de muy pocos eran las piscinas, de las que disfrutaban los habitantes de la Casa del Centenario o los de las Bodas de Plata. Estas instalaciones solian estar presentes en las grandes villas residenciales que los ricos romanos tenían fuera de las grandes ciudades, a veces únicamente como vivienda vacacional. La piscina más espectacular que se conserva está fuera de Pompeya y pertenece a la Villa de Oplontis, de propietario desconocido, aunque se ha supuesto que también pudo pertenecer a la familia de Popea.

Todas las estancias de las casas importantes de Pompeya estaban decoradas con mosaicos en el pavimento y frescos en las paredes.

Los mosaicos decoraban los suelos de las casas y los edificios públicos, aunque también podían adornar sus paredes, como sucede en la Villa de las Columnas de Mosaico, en la fuente de la Casa del Oso Herido o en la fuente que emula una cueva con cascada en las Termas Suburbanas. La costumbre de pavimentar el suelo con pequeñas piezas (teselas) formando dibujos llegó al mundo romano a través de Grecia, que a su vez la había importado de Oriente. En principio, los mosaicos solían realizarse sobre dibujos sencillos que incorporaban motivos geométricos. Con el tiempo, se fueron elaborando mosaicos sobre dibujos más complejos que incluían escenas con personas y animales que ocupaban el centro de la estancia. Algunas de estas decoraciones llegaron a ser tan sofisticadas que se elaboraban en talleres para, desde allí, trasladarlas e instalarlas en las casas. Los mosaicos podían ser bícromos (con teselas blancas y negras) o policromos.

Había varias técnicas musivarias. En Pompeya encontramos en mayor medida mosaicos realizados con la técnica del *opus vermiculatum* (literalmente, «trabajo de gusanos») y del *opus sectile.* La primera de ellas empleaba teselas muy pequeñas de diversos materiales, que se adaptaban en diferentes tamaños a las composiciones previstas. En cuanto a la

técnica del *opus sectile* —la que más se utilizaba en el momento de la erupción—, consistía en colocar sobre los diseños fragmentos recortados de mármoles de distintos colores.

En las casas pompeyanas encontramos una enorme variedad de mosaicos que decoran las distintas estancias. Hay mosaicos que cubren fuentes —Casa del Oso Herido—, mosaicos con motivos marinos que adornan los baños —Casa del Centenario o en la de Menandro—, cenefas y motivos geométricos que enmarcan los impluvios en el atrio —Casa del Oso Herido—, alfombras con paneles que pavimentan el suelo del atrio —Casa de Paquio Próculo—, pequeños mosaicos de saludo *(Have, Salve)* o disuasorios en la entrada —Casa del Fauno y del Poeta Trágico— y complejos mosaicos que representan escenas variadas —actores en la Casa del Poeta Trágico, músicos tocando en la Villa de Cicerón, pigmeos navegando por el Nilo en la Casa de Menandro, y un largo etcétera.

Aunque son muchos y bellísimos los mosaicos hallados en Pompeya, es la Casa del Fauno la que alberga algunos de los más valiosos. El triclinio al que se accedía desde el atrio estaba pavimentado con un soberbio mosaico en el que se representaba al dios Baco niño alado bebiendo de una gran copa a lomos de un felino. Enmarcando esta escena en la que se combinaban con maestría teselas de numerosos colores, había máscaras teatrales, flores, hojas y frutas. En otra de las estancias que se abrían desde el atrio había mosaicos con animales: un gato atrapando a una codorniz, patos descansando, peces amontonados y pájaros junto a un grupo de conchas. Otro triclinio estaba decorado con un extraordinario mosaico con motivos marinos: un pulpo, cigalas, besugos, percas, anguilas, etcétera, enmarcados por un festón de flores.

A pesar de que todos ellos son fabulosos, ninguno es comparable al espectacular mosaico que decoraba la exedra con dos columnas que separaba los peristilos de la casa. Se trata del conocidísimo mosaico que representa la batalla de Issos, librada en el año 333 a. C. entre Alejandro Magno y el rey persa Darío III (hay otros autores que creen que también podría escenificar la batalla de Gaugamela de 331 a.C.). Parece que la obra, perteneciente al siglo II a.C., pudo inspirarse o literalmente copiar una pintura de Filoxeno de Eretria de la cual habla Plinio el Viejo en su *Historia Natural*.[50] Se necesitó alrededor de un millón y medio de teselas para cubrir los 20 metros cuadrados que ocupaba la superficie de un mosaico en *opus vermiculatum* que presentaba con auténtica maestría el momento en el que Alejandro —a caballo a la izquierda de la escena— y Darío —en el centro sobre un carro— se veían cara a cara. En torno a los dos personajes, un gran número de combatientes a caballo imprimían movimiento a una escena que ha causado la admiración de cuantas personas han podido contemplarla desde que fue desenterrada en 1831. En la actualidad, está considerado el mejor mosaico que nos ha legado el mundo antiguo, y puede admirarse en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, aunque en la Casa del Fauno hay una réplica exacta en la estancia que ocupaba originalmente.

Si espectaculares son los mosaicos que decoraban las mansiones, no son menos sensacionales los frescos que cubrían las paredes. Las casas no tenían demasiado mobiliario y las pinturas parietales —junto con los mosaicos de los que acabamos de

---

[50] XXXV, 110.

hablar— funcionaban como la base decorativa más importante. Al mismo tiempo, los hermosos frescos que embellecían la casa tenían una función de propaganda, pues cumplían con la misión de mostrar a clientes y visitantes la riqueza (y, por consiguiente, el poder) de los propietarios de la vivienda.

Las pinturas pompeyanas —también las de Herculano o las de Estabia, aunque, como veremos, se tiende a agrupar bajo el nombre de «pompeyano» todo estilo decorativo emanado de las ciudades vesubianas— son fundamentales para comprender la evolución de la técnica pictórica romana. Fue el arqueólogo alemán August Mau quien, en 1882, publicó una obra en la que establecía la secuencia cronológica de los cuatro estilos de la pintura decorativa. La clasificación se basaba en un análisis pormenorizado de los frescos pompeyanos, estudiados en relación con la descripción de la pintura mural realizada por Vitruvio.[51] Aunque se ha avanzado mucho en el estudio de la pintura romana desde que Mau publicase sus investigaciones hace casi ciento treinta años, incorporando fases de transición y flexibilizando las cronologías, lo cierto es que los arqueólogos siguen recurriendo a los cuatro estilos canónicos establecidos por el arqueólogo alemán. Veamos cuáles son y en qué consisten.

El Primer Estilo, según la clasificación de Mau, es el llamado «de incrustación» y se dataría entre 150 y 90 a.C. Se trata de un estilo que imita losas de mármol con estuco pintado y modelado que emula las ricas ornamentaciones de los templos. Su origen es helenístico y en Pompeya se usó muchísimo. Encontramos decoraciones de este tipo en algunas de las casas más antiguas de la ciudad, como la del Fauno y la de Salustio. El atrio y el tablino de esta última vivienda muestran excelentes ejemplos de los típicos paneles policromos que aparentan ser revestimientos marmóreos.

El Segundo Estilo, o «arquitectónico», fue fechado por el arqueólogo alemán entre 90 y 25 a.C. Como su nombre indica, este estilo pictórico trataba de recrear, con el mayor realismo posible, todo tipo de elementos arquitectónicos, como pórticos, puertas, ventanas, balcones, frisos o cornisas. Algunas de estas arquitecturas se abrían a paisajes que representaban jardines, puertos o manantiales, y en algunos de ellos podían desarrollarse escenas mitológicas. El mejor ejemplo de esta categoría es el programa decorativo de la Villa de los Misterios, una gran mansión construida a las afueras de Pompeya, en la vía de Herculano, en el siglo II a.C. De todos los frescos de la villa, los que más expectación han despertado —por su difícil interpretación— son los hallados en el triclinio. En general, quienes los han estudiado coinciden en señalar que se trata de una metalografía (personajes pintados a tamaño natural) del siglo a. C. que podía estar copiando una pintura griega fechable entre los siglos IV y III a. C. Aunque su interpretación ha sido ampliamente debatida, la opinión más común tiende a considerar que las diez escenas que cubren las paredes representan las distintas fases de una iniciación a los misterios dionisíacos. Dioniso —llamado por los romanos Baco— era, además del dios del vino, héroe civilizador, emblema del teatro, la locura, los misterios e inspirador del trance de posesión. Las iniciaciones a una parte restringida de su culto son mal conocidas, pero si las

[51] VII, 5, 1-4.

pinturas de la Villa de los Misterios son un reflejo de las mismas, estaríamos ante unas manifestaciones religiosas que otorgaban un papel protagonista a las mujeres.

El Tercer Estilo, u «ornamental», se fecha, según la clasificación canónica, entre los años 25 a.C. y 40 d.C., aproximadamente. En éste, las arquitecturas se vuelven irreales y enmarcan un espacio decorativo dividido en tres zonas. Como indicaba Vitruvio, las columnas se estilizaban transformándose en tallos y la imaginación del pintor llevaba a dibujar edificios sostenidos por candelabros. Toda la decoración se desarrollaba en torno a un espacio central donde se ubicaba la escena principal, que solía basarse en un relato mitológico. Un buen ejemplo de este estilo son las pinturas de la Casa de Marco Lucrecio Fronto: en el tablino puede verse a Marte acercándose a Venus, que descansa sentada junto a un grupo de mujeres, mientras Eros se prepara para disparar una flecha; en el triclinio se representa a Orestes dando muerte a Neoptólemo ante los ojos de Hermione; en otra de las estancias, Narciso contempla su belleza reflejada en el agua. Estas y otras escenas se sitúan sobre paneles de color negro, rojo o amarillo.

En cuanto al Cuarto Estilo —no mencionado por Vitruvio— se desarrolla a partir de los años 40 d. C. y nace como una síntesis del Segundo y el Tercero. La escena principal gana espacio y queda enmarcada entre unas arquitecturas menos irreales que las del Tercer Estilo, a las que se añaden guirnaldas y elementos ornamentales más elaborados. Aparece sobre todo en las viviendas que fueron redecoradas después del terremoto del año 62, como la Casa de los Vetios. El programa decorativo de esta mansión, que perteneció a una familia de libertas enriquecidos gracias al comercio de productos agrícolas cultivados en sus propias fincas, es verdaderamente interesante, además de que recoge algunos de los frescos mejor conservados de toda la ciudad. En el triclinio, la zona media está dividida en paneles y en cada uno de ellos hay una escena —Dédalo entregando el disfraz de vaca a Pasifae, tortura de Ixión, etcétera— sobre un cuadro de fondo rojo que aparece enmarcado por diferentes escenografías arquitectónicas. Son igualmente destacables las pinturas de la exedra con escenas mitológicas —suplicio de Dirce, por ejemplo— sobre fondo amarillo. De las decoraciones pictóricas de la Casa de los Vetios son significativas también las escenas en las que aparecen representados pequeños amorcillos ocupados en un buen número de tareas: trabajando en un batán, escanciando vino, elaborando perfumes y joyas, recogiendo flores y haciendo guirnaldas. De hecho, se recurre muchas veces a estas representaciones para completar la información disponible cuando se estudian algunos de los oficios que ejercen los graciosos amorcillos de las pinturas parietales de esta vivienda.

Los frescos que cubrían las paredes eran realizados por cuadrillas de pintores que tenían talleres como los que comentábamos anteriormente. Cada uno de ellos se había especializado en una tarea determinada, pues tenemos constancia de la existencia de diferentes profesionales (el *pictor imaginarius,* por ejemplo, era el encargado de diseñar las escenas figuradas de los paneles centrales). Unos realizaban a carboncillo el dibujo comenzando desde arriba, otros enlucían las paredes, mientras que algunos compañeros se afanaban en aplicar la, pintura cuando el estuco aún estaba húmedo. Algunos de los detalles decorativos más complejos (hojas, flores, volutas, etcétera) se hacían después, a

mano alzada. Los pintores utilizaban quince pigmentos diferentes que se mezclaban con cal, y empleaban un instrumental bastante variado que incluía moldes de madera o terracota para hacer las cenefas de estuco.

Todo lo que hemos visto hasta el momento afectaba al interior de la casa, pero ¿qué sucedía con el exterior? El propietario de la vivienda era responsable de las obras que llevase a cabo y de cómo ésas podían afectar al vecindario, y más si la finca amenazaba ruina. Las medidas que se podían tomar contra un propietario negligente podían llegar a ser muy duras.

El dueño de la vivienda era también responsable de la fachada y de la zona de la acera adonde daba su casa. Por este motivo estaba obligado a hacerse cargo de la limpieza de este tramo de la calle (como todavía sigue sucediendo en muchos de nuestros pueblos) y se enojaba especialmente si alguien dejaba desperdicios o, algo peor, excrementos junto a su fachada. Advertencias como: «Si pretendes cagar aquí, ten cuidado con el castigo, y si no haces caso, que Júpiter se muestre iracundo contigo» o «Si cagas aquí, ¡ay de ti!»,[52] ponen de manifiesto hasta qué punto eran frecuentes esos comportamientos incívicos.

Las obligaciones que los propietarios de las casas tenían que asumir en el tramo de la calle que ocupaban sus fachadas derivaban también en abusos por parte de los mismos. Se sabe que, seguramente sin ningún tipo de permiso, rebajaban las aceras para facilitar el paso de los carruajes o instalaban toldos que proporcionaban sombra a la entrada de la casa y a los bancos donde esperaban sentados los clientes.

Pero la casa era mucho más que un edificio. La casa era la sede de la familia, esto es, el conjunto de personas que vivían bajo la *patria potestas* (patria potestad) del *pater familias*. Éste ejercía su autoridad sobre todos aquellos que integraban la familia —incluso las mujeres de sus hijos, sus nietos y los bienes que pudieran poseer—, pues la *patria potestas* otorgaba derechos sobre todas las personas y cosas dé la casa. Desde esta perspectiva, el *pater familias* podía castigar a cualquiera de los miembros de la familia, exponer a los recién nacidos o matar a los esclavos.

La casa era el espacio físico donde la familia vivía y crecía en el respeto a los valores de la sociedad romana, por eso era fundamental en la educación de los niños. La autoridad del *pater familias* y la atención de la madre se combinaban para proporcionar al niño, sobre todo hasta los siete años, que era el momento en que comenzaba la etapa propiamente formativa, los instrumentos necesarios para convertirse en un buen ciudadano romano. Por supuesto, esto afectaba a los niños cuyos padres (ambos) fuesen libres y estuviesen integrados en el estamento de los *honestiores*. Una situación bien distinta vivían los hijos de personas libres con escasos recursos, que se veían obligados a trabajar desde muy pequeños, o los hijos de esclavos, que carecían de todo tipo de derechos. Ahora bien, tampoco cuesta demasiado imaginar a los niños de los amos de la casa compartiendo juegos con los hijos de las personas al servicio de la misma.

---

[52] CIL IV, 3832, 7716.

Cuando un niño nacía en una casa debía ser reconocido oficialmente por el padre. Sus progenitores, ciudadanos romanos libres, se ocuparían de su cuidado (la mortalidad infantil era altísima y había que extremar precauciones) y educación. El padre le daría sus *tria nomina,* que le identificaban como ciudadano romano ante la sociedad (era un delito usarlo si no se era ciudadano romano) y estaba constituido por tres elementos: *praenomen* (nombre personal), *nomen* (nombre de su *gens,* unidad que agrupaba a diferentes familias) y *cognomen* (nombre de la familia).

Con las niñas era otro asunto. La mujer en Roma gozó de mayores derechos que en la antigua Grecia, pero aun así su papel fundamental estaba restringido a la esfera privada. Una niña nacida de un ciudadano y una ciudadana romanos gozaba de la misma condición, aunque sólo nominalmente, pues no tenía los mismos derechos que los varones. Tanto es así que ni siquiera tenía *tria nomina* y era conocida sólo por su *nomen.* A partir de época augústea las mujeres pudieron tener un mayor control sobre su patrimonio, lo que habría permitido a algunas pompeyanas, como ya hemos visto, disponer y decidir sobre sus bienes (Julia Félix), convirtiéndose en personajes influyentes de la ciudad que invirtieron en mejoras (la sacerdotisa Eumaquia) y fueron homenajeadas por el consejo local (la sacerdotisa Mamia). La condición de sacerdotisas de algunas de ellas muestra el protagonismo del que las mujeres pudieron gozar en el ámbito de la religión.

Estas mujeres, sin embargo, seguían siendo una minoría frente a la mayoría, cuya misión principal en la vida era contraer matrimonio, tener hijos, criarlos y educarlos. Eran las venerables matronas romanas, ensalzadas por su entrega, prudencia, contención, virtuosismo y firmeza, sobre quienes reposaba en gran parte la transmisión de los valores más firmemente arraigados en la sociedad romana.

Tradicionalmente existían tres formas de contraer matrimonio (sólo era legal el que se celebraba entre ciudadanos): la *confarreatio,* que recibe este nombre porque los contrayentes comían el pastel de espelta *(panis farreus),* que era de origen patricio; la *coemptio,* que alude a la compra *(emptio)* aparente de la novia por una moneda; y el *usus,* unión que se producía después de un año de cohabitación con el consentimiento de los padres. Estas tres modalidades fueron desapareciendo hasta instaurarse, en el siglo I d. C., las *nuptiae,* de donde derivará el matrimonio cristiano. Se trataba de una ceremonia religiosa que podía celebrarse en casa de la novia o en un templo. Previamente se habían celebrado los *sponsalia,* durante los cuales el novio entregaba a la futura esposa un anillo ante unos testigos. En la ceremonia del matrimonio se sacrificaba un cerdo o un cordero y se conducía a la mujer —vestida con un velo de color anaranjado, un manto azafrán y una corona de azahar— a casa de su marido. Siguiendo el ritual, un grupo de muchachos elevaban a la novia por encima del suelo y le entregaban la llave de la casa. Por eso, en la actualidad, existe la costumbre de llevar a la novia en brazos al cruzar el umbral de la casa la noche de bodas.

En la casa encontramos a las mujeres llevando las tareas domésticas y ocupándose de los niños. Los más pequeños descansaban en sus cunas o se entretenían con sus sonajeros, mientras los más mayorcitos correteaban por la casa jugando al escondite o a cualquier

otro divertimiento, como los que mostraban algunas decoraciones pictóricas de amorcillos en las paredes de las casas de Pompeya y Herculano.

¿Dónde dormían los niños en las casas? ¿Disponían de habitaciones para sus juegos? Los restos arqueológicos no permiten establecer distinciones funcionales entre unas estancias y otras. Es más, como ya hemos visto, en muchas ocasiones es difícil determinar cuál fue el destino de cada una de las salas, incluso si tuvieron un solo uso o si, por el contrario, eran utilizadas alternativamente para distintos fines. Lo más probable es que los niños de los dueños de las mansiones durmiesen con los esclavos que estaban a su cuidado, mientras que los hijos del servicio o de los individuos libres pertenecientes a las clases más pobres descansasen en las mismas alcobas que sus padres.

¿Y dónde comían? Pues probablemente también en cualquier lugar de la casa, sentados en el atrio o en el peristilo si hacía buen tiempo, o en alguna estancia donde hubiese asientos, si el clima no acompañaba, y siempre servidos por los esclavos. Según una noticia que da Suetonio —historiador que vivió entre los siglos I—II d. C.—, en época del emperador Claudio se recuperó una antigua costumbre según la cual los niños y las niñas de noble linaje cenaban con sus padres sentados a los pies de los lechos.[53] No sabemos si también en Pompeya se daba esta costumbre, pero teniendo en cuenta que no todos los días se hacían banquetes con invitados, es posible que los niños cenasen con sus padres como nos cuenta Suetonio.

Cuando el niño cumplía los siete años, las familias pudientes contrataban tutores, generalmente griegos, para que los pequeños aprendiesen latín y griego, aunque también podían acudir a las escuelas donde enseñaban los maestros *(magistri)*. En Pompeya no se ha localizado ningún espacio que pueda ser identificado como una escuela, lo cual tampoco es extraño si tenemos en cuenta que los maestros solían enseñar en la calle, en algún lugar donde los alumnos pudiesen sentarse protegidos del calor u otras inclemencias. Esto es lo que mostraba una de las pinturas de la finca de Julia Félix, donde aparecía representado un *magister* con un grupo de alumnos, tablilla en mano, en el foro. Parece que otro lugar que pudo ser utilizado como «aula al aire libre» por los pompeyanos fue la palestra, porque en una de las columnas de estas instalaciones apareció un grafito donde un maestro pedía con ironía a los dioses que fuesen generosos con quienes aún no le habían pagado sus enseñanzas.

La segunda etapa de la formación de los niños comenzaba en torno a los doce o trece años y corría a cargo de los gramáticos, que les enseñaban lenguaje y poesía. Éstos también podían ejercer acudiendo a las casas de los notables o enseñando en sus propias escuelas. La tercera fase educativa era abordada por los profesores de retórica, que enseñaban a los alumnos que tenían, como mínimo, diecisiete años, los principios y reglas que regían el arte de la oratoria, aunque también era importante en esta etapa el estudio de la filosofía. Marcial, sin embargo, con su habitual sarcasmo, aconsejaba a un amigo que alejase a su hijo de gramáticos y rétores (los maestros, por cierto, tampoco le caían muy bien), que son criticados en sus epigramas por pegar a los niños, hábito que encaja a la perfección con la paliza que aparecía representada en los frescos de la finca de Julia Félix:

---

[53] *Claudio*, XXXII, 3.

Hace tiempo que, preocupado, quieres saber y me preguntas
a qué maestro confíes, Lupo, a tu hijo.
Mi consejo es que evites toda clase de gramáticos
y rétores: que nada tenga él que ver
con los escritos de Cicerón y de Marón,
que abandone a Tutilio a su fama;
si compone versos, repudia al poeta.
¿Quiere aprender un arte lucrativo?
Que aprenda a tocar la cítara o la flauta.
Si el muchacho te parece duro de mollera,
hazlo pregonero o constructor.[54]

No sabemos si a Marcial le parecía bien o mal, pero lo cierto es que de los tres profesionales de la educación, el mejor considerado y pagado era el rétor, frente a los *magistri*, que solían vivir en condiciones precarias (lo que corroboraría el grafito de la palestra al que aludíamos más arriba). Tampoco sabemos si Lupo siguió el consejo de su amigo, pero podemos suponer que no, porque todo ciudadano romano de buena familia debía proporcionar una adecuada formación a sus hijos para que éstos prosperasen y se hiciesen un hueco en la política local y, si era posible, en la propia Roma.

LA ACTIVIDAD EN POLÍTICA

En el capítulo anterior veíamos cómo, a partir del año 80 a. C., en Pompeya se habían implantado las instituciones políticas propias de una colonia romana, las cuales requerían la existencia de un consejo municipal *(ordo decurionum)*, unos comicios o asamblea popular *(comitium)* y dos parejas de magistrados, duunviros *(duoviri jure dicundo)* y ediles *(aediles)*. La elección de estos últimos cargos generaba en la ciudad una intensa actividad política de la que dan buena cuenta las inscripciones y, especialmente, los grafitos.

Gracias a las inscripciones —grabadas en piedra o bronce—, conocemos el nombre de un buen número de individuos que ocuparon las magistraturas de la ciudad, e incluso —en muy pocos casos— de aquellos que habían ejercido cargos políticos antes de la refundación de Pompeya como colonia. Tenemos varios tipos: las declaraciones oficiales; las inscripciones honoríficas que se colocaban en los pedestales de las estatuas o en los edificios públicos que habían sido beneficiarios de la política edilicia de estos magistrados; las inscripciones que ellos mismos habían costeado para difundir su magnanimidad, y aquellas que enumeraban en sus sepulcros los muchos méritos alcanzados o la generosidad de la que habían hecho alarde cuando estaban vivos.

Entre las primeras, la más conocida es aquella que se hizo colocar en todas las puertas de la ciudad para dar a conocer el resultado del encargo que el emperador Vespasiano había encomendado al tribuno Tito Suedio Clemente. Éste había recuperado para la

[54] *Epigramas*, V, 56. Sobre maestros: IX, 68; X, 62.

ciudad algunas tierras públicas usurpadas ilícitamente, y la inscripción quería subrayar este hecho en un momento especialmente difícil para la colonia sobre el que volveremos en el siguiente capítulo.

Sabemos, gracias a las excavaciones arqueológicas, pero también a los frescos de la villa de Julia Félix y a un relieve hallado en el larario de la casa del banquero Lucio Cecilio Jucundo, que el foro estaba lleno de estatuas ecuestres. Éstas no se han localizado (probablemente porque, como veremos más adelante, fueron extraídas en excavaciones desarrolladas después de la erupción), pero sí han quedado en muchos casos sus pedestales, donde estaban las inscripciones en las que se hacían constar los numerosos cargos ocupados por los homenajeados. Gozaron de este honor Quinto Salustio, Gayo Cuspio Pansa padre y Gayo Cuspio Pausa hijo, entre otros. De la misma forma, también se levantaron estatuas en honor de los individuos más importantes de la ciudad en otras zonas, como frente a las Termas Estabianas, donde podía verse la escultura de Marco Holconio Rufo, de la cual ya hemos tenido ocasión de hablar.

Los edificios públicos, en especial aquellos muy frecuentados por la plebe, como los teatros o el anfiteatro, eran también lugares óptimos para dar a conocer la «liberalidad» de los magistrados. Las inscripciones nos recuerdan que Marco Holconio Rufo y Marco Holconio Celer invirtieron en las obras del teatro, que Gayo Quincio Valgo y Marco Porcio promovieron la construcción del anfiteatro y del odeón, o que Marco Cantrio Marcelo construyó tres sectores de asientos del anfiteatro.

Las inscripciones de los sepulcros suelen abundar aún más en las inversiones realizadas por los magistrados. Gracias a ellas sabemos, por ejemplo, que Aulo Clodio Flaco, duunviro en tres ocasiones, duunviro quinquenal y tribuno militar, organizó, durante el tiempo en el que ocupó el cargo, unos fastuosos juegos.

En este tipo de inscripciones podemos igualmente percibir hasta qué punto los políticos habían gozado de la simpatía del consejo, pues éste podía ser muy generoso con los hombres y mujeres que habían favorecido a la ciudad. ¿Cómo? Cediéndoles el terreno en el que se levantaba su tumba, pagando la construcción del sepulcro e incluso haciéndose cargo del coste de los funerales. Como ya hemos visto con anterioridad, la ciudad fue muy generosa con Aulo Umbricio Escauro, pero él no fue el único. Así, el consejo cedió el terreno en el que se levantó la tumba de un joven edil, Gayo Vestorio Prisco, al que también regaló 2.000 sestercios para su funeral. Éste tal vez había costeado unos juegos en el anfiteatro, puesto que su tumba está decorada con unos frescos que representan a unos gladiadores luchando.

Pero el pulso de la vida política pompeyana se toma, especialmente, mirando las fachadas de los edificios y leyendo los escritos que aparecen sobre ellas. Las inscripciones nos dan la imagen de la política oficial —buenos duunviros que invertían grandes cantidades de dinero en construir, ampliar, restaurar o redecorar los edificios públicos—, mientras que las pintadas nos aproximan a un panorama mucho más real de la vida política, la que nos muestra la competencia entre adversarios, el tráfico de influencias e incluso el juego sucio. Dentro de este grupo de registros es necesario, sin embargo, distinguir dos tipos: por una parte, los *programmata* o carteles electorales y, por otra, los

grafitos, escritos por simpatizantes, adversarios o por los propios candidatos con el fin de menoscabar o acrecentar su prestigio.

Los *programmata* y anuncios oficiales escritos en las paredes (entre los que se incluyen los anuncios de espectáculos) no eran pintadas improvisadas, y había auténticos profesionales (los *scriptores)* que se dedicaban a escribirlos durante la noche en las calles más importantes de la ciudad, como la vía de la Abundancia. Normalmente trabajaban en cuadrillas: el *scalarius* llevaba la escalera por la que subía, primero, el *dealbator,* encargadode limpiar y blanquear las paredes con cal y, a continuación, el *scriptor,* que trataba de escribir lo más alto que fuera posible los anuncios en letras negras o rojas. Éste era auxiliado por el *lanternarius,* un compañero que alumbraba con una lámpara colocada en una larga pértiga.

Se han conservado en torno a dos mil seiscientos *programmata* pompeyanos, casi todos pertenecientes a los últimos años de vida de la ciudad *(programmata recentiora),* aunque también hay algunos que se datan en el siglo I a.C. *(programmata antiquissima),* cuando la ciudad fue refundada como colonia. Estos últimos se han podido leer gracias a que habían sido tapados por otros más recientes que el tiempo ha destruido.

Teniendo en cuenta el estado de conservación de los grafitos, se ha determinado que los candidatos a duunviro del año 79 fueron Marco Holconio Prisco y Gayo Gavio Rufo, mientras que a edil se presentaron Gayo Cuspio Pansa y Lucio Popidio Segundo, por un lado, y por otro, Marco Sabino Modesto y Gneo Helvio Sabina.

Los *programmata* eran reclamos sencillos en los que aparecía el nombre del candidato (a veces, más de uno), el cargo al que se presentaba y, a veces, una alusión a las dotes personales que le hacían merecedor de la elección:

> Os pido que votéis como edil a cargo de los edificios públicos y religiosos a Lucio Popidio Ampliato, un joven estupendo y merecedor de ejercer un cargo público.[55]

Lo más habitual es que no fuesen los propios candidatos, sino otros individuos *(rogatores),* los que pidiesen el voto. Se trataba de personas o familias con prestigio en la ciudad que sabían hasta qué punto podían influir sobre los votantes. Por ejemplo, Tito Suedio Clemente —que se encontraba en Pompeya velando por los intereses económicos del emperador Vespasiano— apoyó en un grafito callejero a Marco Epidio Sabino, candidato a duunviro, mientras que la familia Popea —la de la esposa de Nerón— pidió el voto para que Gneo Helvio Sabino fuese elegido edil. Esas personas que gozaban del crédito de los ciudadanos podían ser también mujeres. Ellas no podían votar, ni presentarse a las elecciones, pero sí podían intervenir en el proceso impulsando algunas candidaturas a través de los carteles electorales. Los testimonios de este tipo no son muy numerosos, alrededor de cincuenta, pero sí muy relevantes, pues muestran una faceta de la política romana que, de no ser por los hallazgos pompeyanos, habría permanecido oculta a los historiadores.

[55] CIL. IV, 72

No faltaron tampoco los grupos de profesionales —como deportistas o artesanos—, que, unidos, animaban a votar a un candidato que habría hecho las promesas pertinentes a ese colectivo.

> Los vendedores de manzanas, junto a Helvio Vestale, piden que Marco Holconio sea elegido duunviro con poderes judiciales.[56]

No existe nada parecido a un programa electoral por parte de los candidatos, pero es previsible que si un grupo de personas afines solicitaba el voto para un político es porque éste le había prometido mejoras sustanciales.

Claro que también estaban las agrupaciones que, mostrándose proclives a un candidato, pretendían desprestigiado. Éste es el caso del escrito en el que un «club de los jóvenes de Venus» proponía para el cargo de duunviro a Cayo Segundo, u otro en el que unos individuos, presuntamente seguidores del obsceno Príapo, parecían querer «apoyar» a un futuro edil:

> Másculo con su compañía de mentulados os ruega que votéis como edil a Gneo Helvio Sabino, digno de ese cargo públicos.[57]

Seguro que a ningún íntegro y honrado candidato a magistrado de la ciudad le entusiasmaría que un grupo de costumbres, cuanto menos cuestionables, y moral dudosa les apoyase públicamente. No cuesta demasiado imaginarse a un «joven digno de todos los honores», como Gneo Helvio Sabino —apoyado por la familia Popea—, echando pestes contra quienes habían expresado por escrito semejante adhesión.

En esta fase del proceso electoral es donde entran en masa los grafitos, instrumento clave del juego sucio que, en la política —como sucede en la actualidad—, estaba a la orden del día. Las descalificaciones aparecían con frecuencia, y en numerosas ocasiones se relacionaban con la vida sexual de los candidatos: «Un cocinero es el verdadero amante deVecio», se lee en un grafito, o «Uno de los ediles ama a M. Cerrinio, el otro es su amor. Eso me hace odiarlo».

Esta última sentencia fue contestada con ironía por otro ciudadano que añadió el verso de Catulo: «El que odia ama».[58]

Como en política todo vale, si los insultos y los agravios eran insuficientes se podía llegar a las amenazas: «Si alguien se opone a Quincio que le sometan al asno... ».[59] ¿Qué le espera a quien no vote a Quincio? ¿Un castigo físico? ¿Una práctica sexual vejatoria? Desde luego, nada bueno.

Existe un amplio debate en torno a cómo se regulaba la presentación de las candidaturas y si efectivamente había espacio para la alternancia política. Una de las

[56] CIL IV, 202.
[57] CIL IV, 7240 y 7791.
[58] CIL IV, 1658, 346. Catulo, 85.
[59] CIL IV, 2887.

cuestiones más controvertidas es la que afecta a la elección de los duunviros; puesto que eran elegidos dos al año y sólo se presentaban dos candidaturas, ¿de qué servía entonces la votación? Se ha pensado que, lo más probable, es que la elección de estos individuos tuviese lugar en el consejo municipal *(ordo)* y que las elecciones donde se reclamaba la participación ciudadana buscasen únicamente el refrendo de la asamblea popular. La lucha por el poder se libraría entonces en el seno del consejo, donde las familias más influyentes o los nuevos ricos dispuestos a invertir grandes sumas de dinero en beneficio de la ciudad conseguían imponer sus candidaturas.

No se sabe con exactitud dónde se celebraban las elecciones, aunque, en general, se tiende a aceptar que tenían lugar en un edificio que se encuentra en la zona oriental del foro y que se ha dado en llamar *comitium* (comicio). Éste se había construido en el siglo II a. C. y tenía en su interior una plataforma con varios nichos para albergar estatuas. Tenía cinco entradas que daban al foro y otras tantas que se abrían a la vía de la Abundancia. Se ha supuesto que los votantes podían acceder a los comicios a través del foro, depositar el voto en el interior y salir por las puertas de la calle de la Abundancia.

Muy cerca de los comicios, al sur del foro, se encuentran tres construcciones conocidas como edificios municipales o de la administración pública. Según algunos especialistas, el edificio central podría ser la *curia,* esto es, el lugar donde se reunía el consejo de los decuriones, mientras que los otros dos edificios podrían ser la sede de los duunviros y los ediles. Esta visión es contraria a otra hipótesis que defiende que la construcción central podría ser el archivo *(tabularium)* de la ciudad.

Sea como fuere, lo cierto es que el eje de la vida política se encontraba en el foro, aunque también había otros espacios, como las termas, donde se forjaban las alianzas en un ambiente más distendido. Pero para conocer esos lugares debemos ver cómo se disfrutaba el ocio.

EL PLACER DEL OCIO

Las termas eran mucho más que lugares a los que acudir para darse un baño, eran grandes instalaciones que proporcionaban, tanto a hombres como a mujeres, un espacio en el que socializar, disfrutar y relajarse realizando diferentes actividades.

El primer lugar al que se dirigía una persona cuando llegaba a unas termas era el vestuario *(apodyterium).* Allí podía sentarse en los bancos mientras se quitaba la ropa y se descalzaba, provocando, a veces, el entusiasmo de los que estaban a su alrededor:

> En cualquier baño que oigas un aplauso, Flaco,
> ten por seguro que allí está la polla de Marón.[60]

A continuación, dejaba sus objetos personales en una especie de taquilla y comenzaba el rito del baño. Tradicionalmente se ha supuesto que se iniciaba entrando en las salas de

[60] Marcial, *Epigramas,* IX, 33.

agua fría para finalizar con las de agua caliente, aunque hay autores que opinan que el itinerario se realizaba justo a la inversa. Suponiendo que la primera hipótesis sea la correcta (aunque también pueden serlo las dos), se comenzaría entrando en la sala donde había una gran bañera con agua fría *(frigidarium)*, a continuación se pasaría a otra donde el agua estaba templada *(tepidarium)* y se terminaría en la de agua caliente *(caldarium)*. En esta última había una pila de donde manaba agua fría que servía para contrarrestar el calor, aunque desde allí se podía ir de nuevo al *frigidarium* para refrescarse o dirigirse a la piscina *(natatio)* para darse un chapuzón.

Para calentar el agua y las salas de baño se usaron grandes braseros hasta que en el siglo I a. C. comenzó a instalarse la calefacción por hipocausto. Con este sistema, el calor era producido por un gran horno de leña *(praefurnium)*. El aire caliente se distribuía por las estancias circulando a través de una cámara abovedada que había debajo del suelo (apoyado sobre pequeñas pilastras de ladrillo) y de unos conductos que se encontraban en el interior de las paredes.

Como sucede en todos los lugares compartidos por un gran número de personas, la limpieza se convertía en un problema que a veces resultaría difícil de solventar, teniendo en cuenta que incluso los autores antiguos hablan de enfermedades que podían contraerse en estas instalaciones. De nuevo los epigramas de Marcial alertan sobre las indeseables sorpresas que una persona podía encontrar en los baños:

> No quieres que nadie, Cotilo, se bañe antes que tú
> en la piscina de agua caliente: ¿cuál es la causa, salvo que tú
> no quieres lavarte en aguas ya irrumiadas?
> Puedes bañarte tú primero, pero a condición de que
> te laves aquí antes la polla que la cabeza.[61]

Además de los espacios destinados al baño, las termas contaban con otras instalaciones que proporcionaban diferentes placeres a los visitantes. Los clientes podían practicar algo de ejercicio en el gimnasio *(palestra)*, pasar un rato en la sauna *(assa sudatio* o *sudatorium*, también llamado *laconicum*, aunque Vitruvio lo distingue como una sala diferente), recibir unos masajes en una sala acondicionada para ello *(destrictarium)* donde los masajistas *(unctores)* retiraban el sudor y el aceite que habían untado con los estrígiles, afeitarse o hacerse cortar el pelo por los barberos *(tonsores)* y, desde luego, acudir a las letrinas *(latrinae)*, un banco corrido con agujeros, sin tabiques separadores, que hacían del excusado un espacio común donde el pudor brillaba por su ausencia.

El conjunto de servicios que se ofrecían en las termas implicaba la existencia de un buen número de personas trabajando en ellas: barberos *(tonsores)*, masajistas *(unctores)*, encargados de la calefacción *(fornacatores)*, auxiliares que ayudaban a los clientes con dificultades *(perfusores)*, etcétera. Alrededor de estas instalaciones se concentraba un gran número de tiendas que aprovechaban el tránsito continuado de personas para hacer

---

[61] *Epigramas*, II, 70.

negocio, lo que conllevaba que los barrios donde había termas tuviesen mucho ambiente y demasiado ruido, la queja de Séneca que comentábamos anteriormente.

No se sabe con seguridad si el acceso a las termas era gratuito. Lo más probable es que las que habían sido construidas con dinero público sí lo fueran o que, si había que pagar algo, fuera muy poco, aunque se cobrarían aparte los servicios extra ofrecidos dentro: deporte en la palestra, sauna, barbería, masajista... Esto, en la práctica, supondría que sólo llegaban a acceder a las zonas donde se prestaban dichos servicios aquellas personas con suficiente solvencia económica. En cualquier caso, sabemos que también había termas de explotación privada, que tal vez con sus precios disuadían a la clientela no deseable.

Había baños donde las instalaciones de las mujeres estaban separadas de las de los hombres, mientras que en otros, los espacios eran compartidos para ambos sexos. No se sabe muy bien si estas termas mixtas se utilizaban al mismo tiempo, o si había unos horarios para los varones y otros para las señoras; probablemente sí. Algunas noticias apuntan a que las mujeres utilizaban los baños desde la hora sexta (las 12.00 aproximadamente) hasta la octava o la novena (las 14.00 o las 15.00), momento a partir del cual llegarían los varones.

En Pompeya se conservan las termas más antiguas de la península itálica. En la ciudad había varias instalaciones de este tipo. Las Estabianas, las del Foro y las Suburbanas debían de ser las más frecuentadas, aunque había unas que se ofrecían en alquiler en la villa de Julia Félix, otras abandonadas —conocidas como Termas del Sarno y un gran complejo en construcción, las Centrales, que nunca llegaron a usarse porque el volcán sepultó la ciudad antes de que se inauguraran.

Las Termas Estabianas son las más antiguas de la ciudad. Las primeras instalaciones datan del siglo IV a.C. o incluso antes, y reflejan un sistema de baños de tipo griego. A lo largo de los siglos III y II a.C. se fueron afrontando diferentes cambios, como la duplicación de las instalaciones para que hombres y mujeres estuviesen separados, hasta que en el siglo I se instaló la calefacción con hipocausto y se mejoró el suministro de agua gracias a la construcción del acueducto, el *castellum aquae,* y las tuberías que llevaban el agua por toda la ciudad. El sector femenino —al que se accedía por una entrada lateral— era más pequeño que el masculino, pero tenía la misma estructura abovedada y decoración con estucos. Se había procurado que la caldera donde se quemaba la leña quedase entre el *caldarium* de las mujeres y el de los hombres para aprovechar el calor más intenso de esta zona. En ambos sectores, el vestuario disponía de unos nichos donde se dejaban los objetos personales. Esta instalación disponía de una gran palestra, para hacer ejercicios o disfrutar de algún juego de pelota, y piscina.

Las Termas del Foro habían sido construidas con dinero público, como muestra una inscripción. En el siglo I se habían añadido algunas estancias para hacer un sector femenino, bastante más sencillo que el masculino. Parece que en el momento de la erupción todavía se calentaban las salas con braseros, pues se encontró el que un tal Marco Nigidio Vácula había donado. Sus salas abovedadas también estaban decoradas con

magníficos estucos. Destacan en el *tepidarium* los atlantes de terracota que aparentan sujetar la bóveda, así como la gran pileta de mármol del *caldarium,*

Fuera de las murallas de la ciudad, junto a la puerta Marina, se construyeron en el siglo I d. C. las conocidas como Termas Suburbanas. En éstas no había distintas instalaciones para hombres y mujeres, por lo que, previsiblemente, todas las estancias, que disfrutaban de excelentes vistas al mar, eran usadas por miembros de ambos sexos. El hallazgo más comentado de estas instalaciones es el grupo de siete escenas de sexo que aparecieron pintadas en el vestuario. Cada una de ellas se encuentra sobre un cajón, también pintado, que tiene un número y que es una representación de las gavetas donde guardaban sus efectos personales los clientes de las termas (aquí no había nichos como en las Estabianas). Las escenas muestran seis *Veneris figurae,* es decir, distintas posturas practicadas en pareja o en grupo (hay muchos testimonios de relaciones sexuales múltiples en los textos clásicos) y una representación de un hombre con unos testículos enormes que lee mientras se apoya tranquilamente sobre una mesa. ¿Por qué motivo se representaron en las paredes de unas termas? Pues es verdaderamente difícil de saber porque; como ya hemos tenido ocasión de comprobar, las escenas de sexo no eran ni mucho menos extrañas en las decoraciones, aunque las más parecidas a éstas son las del lupanar cercano a las Termas Estabianas. Esto ha hecho pensar que la prostitución podía ser un servicio más, ofrecido a los clientes de estas instalaciones, muchos de ellos marineros, que no necesitaban ni entrar en la ciudad para satisfacer sus apetitos sexuales.

Las termas no eran el único sitio donde se podía gozar con el ejercicio. De hecho, existía un recinto destinado específicamente a este menester: el gimnasio *(gymnasium* o *palestra).* Los romanos habían heredado de los griegos este tipo de instalaciones, que adaptaron a sus propias necesidades. Solían practicarse ejercicios gimnásticos, carreras, lanzamiento de lanza y disco y, sobre todo, la lucha de púgiles. Estas instalaciones solían incluir una piscina en la que practicar la natación y salas donde los atletas eran untados con aceite y frotados con los estrígiles.

Las competiciones que gozaron de mayor éxito entre los romanos fueron las de púgiles. Había tres tipos: la lucha *(luda),* el pugilato *(pugilatum)* y el pancracio *(pancratium).* La primera era la menos peligrosa, pues los luchadores se enfrentaban cuerpo a cuerpo haciendo caer al oponente con llaves. En el pugilato los contendientes luchaban —sin ningún tipo de protección—, empleando guantes con refuerzos de cuero o metal en los nudillos y dirigiendo la mayor parte de los golpes a la cara y la cabeza. En cuanto al pancracio, se trataba de una mezcla de la lucha y el pugilato (pero sin guantes), donde todo —menos morder y meter un dedo en el ojo al contrincante estaba permitido.

Según Filóstrato —autor que vivió entre los siglos II y el aspirante a pugilista debía tener «las manos alargadas, antebrazos musculosos, brazos, hombros y cuello altos y robustos».[62] Quienes practicaban el pancracio acudían a entrenar a la palestra con mayor frecuencia que los restantes luchadores, porque su táctica, basada en la agilidad de movimientos, hacía imprescindible un ejercicio sistemático y continuado. Los púgiles

[62] *Gimnástico,* 34.

profesionales solían ser personas libres de origen oriental que viajaban de ciudad en ciudad para competir en los *ludi pugilum*.

En Pompeya había dos palestras. La más antigua, conocida como Palestra Samnita, se encontraba detrás del Teatro Grande, junto al Templo de Isis, y había sido levantada en el siglo II a.C. gracias a la munificencia de un tal Vibio Atrano, según reza una inscripción en osco. De planta rectangular, tenía un pórtico en tres de sus lados y unas termas adosadas a las que los deportistas acudían para refrescarse después de hacer ejercicio. Se ha pensado, teniendo en cuenta su tamaño, bastante reducido, que podía ser un espacio utilizado para la celebración de banquetes u otras ceremonias. Dentro de la palestra había un pedestal donde seguramente se entregaban los premios a los ganadores de las competiciones. Éstas no tenían lugar exclusivamente en este espacio; al contrario, sabemos que las luchas de púgiles se celebraban en el anfiteatro, en muchas ocasiones, cuando el magistrado de turno organizaba los juegos, a los que podían añadirse también algunas representaciones teatrales.

La Palestra Grande, junto al anfiteatro, tenía unas dimensiones muy superiores a la Samnita. Levantada en época augústea, disponía de una gran piscina y un extenso campo de ejercicios que podía ser utilizado también como lugar de entrenamiento por los soldados. Dentro de las instalaciones, que estaban decoradas con pinturas, había un altar, donde probablemente se celebraban ceremonias asociadas al culto imperial. No olvidemos que las competiciones atléticas tienen su origen en Grecia, donde se desarrollaban en el marco de grandes fiestas religiosas, como los Juegos Olímpicos, en honor de Zeus en Olimpia, o los Píticos, dedicados a Apolo en Delfos. Los Olímpicos (que son los que nos resultan más familiares por haber sido recuperados en época contemporánea) duraban seis días y el primero de ellos se dedicaba íntegramente a realizar diferentes ritos y sacrificios en el altar de Zeus. Roma mantendrá la carga religiosa en las prácticas deportivas y en los juegos.

Las competiciones atléticas de la palestra se transformaban en luchas a muerte en el anfiteatro, edificio en el que tenían lugar los espectáculos que gozaban de mejor acogida entre la población: los combates de gladiadores *(muriera)* y la caza de fieras *(venationes)*. Los primeros dramatizaban brutalmente el combate y el pugilato, mientras que los segundos mostraban en directo el cruento espectáculo de la lucha entre hombres y animales; en definitiva, la siempre bien valorada cinegética.

Antes de que se levantase el anfiteatro pompeyano (la construcción de este tipo más antigua que ha llegado hasta nuestros días, de la que mencionábamos en el capítulo anterior algunas características), ya se habían celebrado los espectáculos propios de estos recintos en otros lugares de la ciudad habilitados al efecto. Incluso después de haber sido construido, existe constancia de que hubo tauromaquias y pugilatos en honor de Apolo en el foro, precisamente junto al templo dedicado a esta divinidad, costeados por el duunviro Aulo Clodio Flaco.

Los combates de gladiadores tienen un origen muy antiguo, probablemente etrusco, y se relacionan con ciertas manifestaciones religiosas: las ceremonias que se llevaban a cabo

en honor de los difuntos. Parece que se trataba de una manera de aplacar la ira de los dioses con la sangre de los sacrificios humanos, algo, por otra parte, bastante usual en el mundo antiguo, como muestran claramente los mitos y también algunas historias reales (Alejandro Magno, entre otros, ordenó la celebración de sacrificios humanos durante las ceremonias fúnebres que tuvieron lugar en honor de su amigo Hefestión). Porque estos relatos eran bien conocidos y estaban perfectamente asimilados, el propietario de la Casa del Poeta Trágico, por ejemplo, había hecho decorar una pared del atrio con la escena que representaba el sacrificio de Ifigenia a la diosa Ártemis, quien, ofendida por el padre de la joven, Agamenón, exigía una muerte para aplacar su cólera.

Sabemos que en el siglo III a.C. era bastante común que los aristócratas celebrasen juegos gladiatorios en las ceremonias fúnebres de sus familiares. Dos siglos más tarde, estas luchas se habían convertido ya en un espectáculo público, y Cicerón decía de los gladiadores, admirando su arrojo y preparación física y mental:

> ¡Hay que ver qué golpes soportan los gladiadores, hombres degradados o extranjeros! ¡Mira cómo los que están bien adiestrados prefieren recibir un golpe que evitarlo con vergüenza! ¡Cuántas veces es evidente que ellos no desean otra cosa que satisfacer a su amo o al pueblo! Incluso agotados por las heridas, mandan a preguntar a sus amos qué es lo que desean: si ellos están satisfechos, lo que quieren es dejarse caer a tierra. ¿Qué gladiador mediocre ha dejado escapar un lamento, cuál ha mudado alguna vez su rostro? ¿Cuál se ha comportado ignominiosamente, no ya cuando resistía en pie, sino una vez caído a tierra? ¿Cuál, una vez caído a tierra, ha retirado su cuello ante la orden de recibir el golpe? Tal es la fuerza del entrenamiento, la preparación y la costumbre. ¿Será capaz de esto un samnita, un hombre inmundo, digno de esa vida y condición, mientras que un hombre nacido para la gloria tendrá una parte de su alma tan débil que no pueda endurecerla con la preparación y la razón?[63]

Los gladiadores eran esclavos, convictos y prisioneros de guerra, por eso, cuando los ciudadanos romanos acudían al anfiteatro —u otros lugares— para verles luchar, no contemplaban únicamente un combate a muerte, asistían al castigo público de los enemigos de Roma. Las palabras de Cicerón vuelven a ser explícitas:

> A algunos el espectáculo de los gladiadores les suele parecer cruel e inhumano y puede que, tal y como ahora se desarrolla, sea así, pero en aquellos días en los que quienes combatían a muerte eran los criminales, aunque para los oídos quizá hubiera otras muchas, es evidente que para los ojos no podía haber una escuela más eficaz contra el dolor y la muerte.[64]

El orador estaba haciendo alusión únicamente a la enseñanza que podía extraerse del combate gladiatorio como pena capital, pero esa misma lección se podía aplicar a quienes habían llegado a ese mundo como prisioneros de guerra. Desde esta perspectiva, los juegos gladiatorios se presentaban como una escenificación de la sumisión de los

[63] *Disputaciones Tusculanas,* II, 17, 41. Traducción de A. Medina para Gredos, Madrid, 2005.
[64] *Disputaciones Tusculanas,* II, 17, 41.

enemigos de la *romanitas*, o lo que es lo mismo, la máxima expresión de la civilización que se oponía a la barbarie.

Pero también había entre los gladiadores hombres libres que, o bien habían elegido voluntariamente este camino como medio de salir de la pobreza, o bien se habían visto abocados a él por exigencias imperiales. Hubo un joven aristócrata arruinado que se unió a los gladiadores para costear con sus victorias el funeral de su padre. Era otra clase de sacrificio humano, pues quien elegía esa opción asumía la pérdida de los derechos civiles.

Algo que puede resultar más insólito aún es la existencia de mujeres ejerciendo este oficio. No existen demasiados datos al respecto y ninguna noticia corrobora que participasen en juegos gladiatorios en Pompeya, pero tampoco es tan extraño que las fuentes las obvien, porque, en general, a los hombres de la Antigüedad les interesó bastante poco hablar de las mujeres. Desde luego, no lejos de Pompeya, en Puteoli, sí se tiene constancia de la intervención de gladiatrices en los juegos. Había sido Nerón el promotor de la presencia de mujeres etíopes en estos combates ofrecidos en honor del rey Tirídates de Armenia en el año 66, según cuenta el historiador originario de Nicea Dión Casio.[65]

Agradar a los ciudadanos con juegos de gladiadores (las actividades de ocio que más satisfacciones proporcionaban) resultaba costosísimo. Sabemos, gracias a un senadoconsulto del año 177 d. C., aproximadamente, aparecido en Itálica y conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que el coste de un combate de gladiadores, un siglo después de que Pompeya hubiera sido destruida, podía oscilar entre los 30.000 y los 150.000 sestercios.[66] En Pompeya, como en las restantes ciudades del imperio, eran los magistrados locales, o quienes aspiraban a serlo, los que solían costear estos espectáculos con el fin de granjearse las simpatías (y los votos) de los ciudadanos. En cualquier caso, los magistrados eran siempre los encargados de supervisar la organización de los mismos. Tiberio Claudio Vero, Marco Tulio, Aulo Clodio Flaco fueron sólo algunos de los individuos que, sabemos, mostraron su generosidad con la ciudad financiando combates de gladiadores.

Cuando alguien decidía ofrecer un espectáculo de este tipo, contactaba con el empresario encargado de la organización de estos eventos, el *lanista*, un personaje despreciado por las fuentes clásicas y del que se ha conservado algún nombre en Pompeya, como Marco Musonio. A continuación, se difundía el acontecimiento escribiendo anuncios en las principales calles de la ciudad y en las vías de salida de la misma. Ésta es la razón por la que ha aparecido un gran número de avisos de este tipo escritos sobre los sepulcros que se encontraban, como veremos, traspasadas las puertas de la muralla. Los anuncios encargados por los magistrados a los *scriptores* son los llamados *edicta munerum* (de los que se han conservado más de setenta), aunque también se exponía el programa del espectáculo en los *libelli munerari*. Un anuncio «tipo» podría ser éste, en el que se habla de unos juegos gladiatorios organizados por Gneo Aleyo Nigidio Mayo:

---

[65] LXII, 3, 1.

[66] CIL II, 6278.

Veinte parejas de gladiadores de Gneo Aleyo Nigidio, duunviro quinquenal, y sus auxiliares, lucharán en Pompeya sin coste alguno para el estado.[67]

Aunque también solían consignarse otros detalles, como la fecha del evento o si se iban a echar los toldos *(vela)* que proporcionaba sombra al anfiteatro.

Los espectáculos podían durar un día o prolongarse durante varios (cinco es el máximo documentado en Pompeya), dependiendo de los servicios que hubiese contratado el evergeta. Los juegos se abrían con una procesión que recorría la ciudad, como puede verse en un relieve que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. La comitiva —según este documento— estaba encabezada por los músicos y los encargados de abrir paso y velar por la seguridad de los magistrados, los *lictores.* A continuación, unos hombres llevaban en andas unas imágenes de dos hombres trabajando con un yunque, probablemente símbolos de la divinidad que protegía a los herreros que fabricaban las armas para los gladiadores, esto es, Vulcano. Detrás les seguían varios individuos: el patrocinador del espectáculo, los portadores de las armas para el combate, un hombre tocando la trompeta y otros dos llevando sendos caballos.

En la arena se desarrollaban los *munera,* combates entre gladiadores, y las *venationes,* caza de animales (toros, jabalíes, osos, tigres, leones). Tanto en unos como en otros, los gladiadores debían emplearse a fondo para salir indemnes, algo poco probable según indica, por una parte, la lógica y, por otra, el análisis de los esqueletos encontrados en un cementerio de gladiadores en Éfeso. El objetivo primordial era, que no es poco, acabar el combate con vida.

En función del armamento que utilizaban, los gladiadores eran conocidos con distintos nombres. Los más afamados eran los «tracios», que llevaban un casco con cresta y visera para proteger la cara, espada corta y curva, un escudo pequeño, un guardabrazo y grebas. Los «reciarios» luchaban con red, tridente y puñal; llevaban, asimismo, guardabrazo y una placa de bronce en el hombro izquierdo. El «hoplómaco» tenía un equipo muy semejante al del tracio, pero con espada recta. El «secutor» portaba espada corta, escudo rectangular de gran tamaño, casco y grebas, mientras que el «mirmilón» luchaba con un gran escudo de madera forrado de cuero, espada corta, guardabrazo y casco con visera y cresta cuadrada. Además había gladiadores que combatían a caballo con lanza («eques») o sobre el carro («essedario»). Normalmente el tracio se enfrentaba al hoplómaco, aunque ambos podían luchar con el mirmilón, quien a su vez combatía con el reciario. El secutor solía enfrentarse al reciario y los equites combatían siempre entre sí.

Durante el tiempo que duraban los espectáculos en el anfiteatro de Pompeya, los gladiadores se alojaban, primero, en la conocida como Casa de los Gladiadores, y más tarde, durante los últimos años de vida de la colonia, en el pórtico adosado al Teatro Grande, que, por ello, es llamado también Cuartel de los Gladiadores. En este edificio se ha localizado un buen número de celdas, alrededor de cuarenta, donde dormían estos individuos. Los arqueólogos encontraron, además, una cocina, muchas piezas de sus

[67] CIL IV, 7991.

equipos y una estancia que podría haber funcionado como calabozo. Otro curioso hallazgo que ha hecho volar la imaginación de muchos fue el esqueleto de una mujer enjoyada junto a los restos de numerosos gladiadores. ¿Quién era aquella mujer? ¿La amante de alguno de ellos? ¿Una víctima despistada que acabó allí como podría haber acabado en cualquier otro sitio buscando ayuda? Una cosa es cierta, los gladiadores eran los hombres más deseados de la ciudad. Los aficionados y aficionadas conocían sus nombres, así como el tipo de combate en el que eran especialistas. Esculpidos en el gimnasio, fuertes y valientes, gozaban de un gran *sex appeal*. Sus admiradoras se multiplicaban por las ciudades que visitaban, y en Pompeya nos han dejado elocuentes testimonios de su fascinación en los grafitos de las paredes.

El tracio Celado debía de ser el más atractivo de todos en el año 79, según se colige de las pintadas que dejaron escritas sus rendidas fans:

Celado Octaviano, tracio, tres victorias, tres coronas: suspiro de todas las mujeres.
Celado, tracio: gloria de todas las mujeres.
Celado, tracio, Crescente, reciario, amo y señor de todas las muñequitas.[68]

Ya sabemos que los tracios eran los más populares en el anfiteatro, aunque Celado no parece que fuese admirado sólo por su arrojo en la arena, como tampoco lo sería el reciario Crescente, al que recordaban «las damiselas de vida nocturna».[69]

La fascinación que la gente sentía por los gladiadores trascendió la realidad aproximando a estos profesionales a un plano sobrenatural. Según algunas creencias populares, la epilepsia podía curarse mediante la ingestión del hígado o de la sangre aún caliente de un gladiador muerto en la arena. Asimismo, se pensaba que traía buena suerte a una pareja de recién casados que el novio separase el cabello de la novia en la noche nupcial con un estilete empapado en la sangre de un gladiador agonizante (preludio también del corte de la tarta nupcial).

Según la *Lex Iulia Municipales*, los gladiadores ejercían una profesión indigna, lo que, entre otras cosas, les impedía ejercer cargos públicos y recibir una sepultura adecuada; sin embargo, su sangre e incluso sus órganos se aprovechaban para prácticas mágicas. Resulta paradójico. Los héroes de la arena no podían descansar *ad aeternum* junto a los ciudadanos, pero su sangre aún caliente podía curarles o depararles fortuna; algunos ni siquiera eran libres, pero eran más admirados que todos los habitantes de la ciudad juntos; ocupaban el escalafón más bajo de la pirámide social, pero su imagen decoraba pavimentos, paredes, lámparas o cerámicas; todos les adoraban, pero también querían verles muertos. Son muchas las contradicciones que envuelven el apasionante mundo de los gladiadores y que muestran lo difícil que resulta casi siempre comprender los motivos por los que hombres y mujeres actuaban de una manera, y no de otra, hace más de dos mil años. La dificultad también se debe a que, en muchas ocasiones, se tiende a establecer categorías demasiado rígidas que no tienen en cuenta que las relaciones sociales son mucho más complejas de lo

---

[68] CIL IV, 4342, 4345, 4356.
[69] CIL IV, 4353.

que aparentan. Los gladiadores ejercían un oficio indigno, pero eran admirados, los actores también y, en cambio, la ciudad de Pompeya erigió en honor de uno de ellos dos hermas (pilar sobre el que se colocaba un busto). Definitivamente, el ejercicio de una profesión vergonzosa no traía consigo un sistemático rechazo social.

En cualquier caso, gladiadores y actores se cruzaban por las ciudades del imperio habitualmente. Sabemos, gracias a una inscripción funeraria, que Aulo Clodio Flaco costeó durante su primer año como duunviro unos juegos en honor de Apolo que se celebraron en el foro (a los que aludíamos con anterioridad) que incluyeron: una procesión, toros, toreros, tres parejas de luchadores y púgiles, a los que se unió una representación musical con bailes (pantomima) y la actuación de un actor, Pilade, todo ello en el mismo contexto. Los ciudadanos sabían muy bien cómo divertirse en sus ratos de ocio.

La pantomima era un tipo de representación musical que comenzó a ganar popularidad en época de Augusto. En ella, un versátil bailarín que modificaba su apariencia cambiando de máscara danzaba al son de los cantos del coro. Es posible que el actor de pantomimas Pilade que aparece mencionado en la inscripción de Clodio Flaco sea el actor homónimo que hacía las delicias del mismísimo Augusto, lo que estaría poniendo de manifiesto hasta qué punto algunos ricos pompeyanos estaban dispuestos a invertir su dinero en agradar a los ciudadanos.

No era, por tanto, imprescindible que las representaciones teatrales *(ludi scaenici)* se desarrollasen en un edificio destinado al efecto. En Roma no se construyó una instalación permanente hasta el año 55 a.C., cuando sabemos que la primera vez que los romanos habían visto una tragedia traducida del griego había sido en el año 240 a.C.

Tanto las representaciones teatrales como los edificios donde se desarrollaban habían llegado a Roma desde Grecia. Aquí, el teatro no era sólo una actividad lúdica, sino una manifestación cultural que se enmarcaba en la celebración de fiestas religiosas. La tragedia y el ditirambo (representación coral con danzas que constituía uno de los, cuatro géneros dramáticos griegos, junto a la tragedia, la comedia y el drama satírico) estaban especialmente consagradas a Dioniso y así aparecían en festejos realizados en honor del dios.

Esa visión va a ser heredada por los romanos. Las primeras representaciones se llevaron a cabo en los templos, que van a seguir en muchos casos conectados con los teatros permanentes. Éstos no eran sólo los lugares en los que se desarrollaban los *ludi scaenici* —precedidos por una ceremonia religiosa—, sino también espacios políticos y religiosos, pues allí podían celebrarse, a veces, las asambleas electorales, administrativas y judiciales.

El Teatro Grande de Pompeya se construyó en el siglo II a.C., mucho antes de que la primera instalación permanente de este tipo fuese levantada en Roma. Su estructura respondía al esquema clásico. Las gradas de asientos en forma de herradura *(cavea)* dejaban un espacio central, la orquesta *(orchestra)*, donde se situaba el coro, detrás del cual se levantaba la escena. A lo largo de una representación se podían cambiar los decorados o echar el telón mediante un mecanismo que hacía surgir estos elementos desde una fosa. Como veíamos en el capítulo anterior, una ley de Augusto establecía que los varones ricos

debían sentarse en los asientos delanteros, por lo que a los asistentes a los espectáculos teatrales les acompañaban los acomodadores *(dissignatores)*, que asignaban los asientos pasando por las escaleras radiales que dividían la *cavea* en sectores en forma de cuña denominados *cunei*.

Pompeya contaba, además, con un teatro pequeño cubierto u odeón. Lo más probable es que éste se usara, sobre todo, para las audiciones musicales, aunque también parece un lugar óptimo para la celebración de asambleas políticas.

En los teatros se representaba la pantomima, el mimo, la farsa atelana, la tragedia, la comedia y, con toda probabilidad, el drama satírico. La pantomima, como veíamos antes, gozó de un gran éxito. Tan popular como ésta fue el mimo, una caricaturización de escenas propias de la vida cotidiana o de algunas situaciones políticas de actualidad, a través de una combinación de música, danza y diálogos (es decir, no era teatro mudo, como se entiende hoy día). El mimo no se representaba únicamente en el teatro, sino que se podía ver en las calles o en las casas de los particulares que contrataban a estos actores para deleitar a sus invitados. Las representaciones de mimo tenían dos peculiaridades: los actores no llevaban máscara y se admitía la presencia de actrices.

La atelana, a la que se atribuye un origen osco, fue también un género muy popular. Se trataba de una farsa en la que unos personajes arquetípicos desarrollaban una trama grotesca: Bucón, el fanfarrón; Doseno, el jorobado desconfiado y astuto; Papo, el viejo lujurioso, y Maco, el glotón. Los actores interpretaban sus papeles con la cara cubierta por una máscara.

Las primeras tragedias y comedias que se representaron en los teatros itálicos fueron las clásicas griegas, así como algunas obras de la Comedia Nueva, un teatro de caracteres basado en un análisis psicológico de los personajes que había surgido en época helenística y cuyo máximo exponente era Menandro. Este poeta cómico probablemente era bien conocido en Campana, si tenemos en cuenta, por una parte, que fue representado en un fresco que decoraba el peristilo de una casa pompeyana que, en su honor, los arqueólogos llamaron la Casa de Menandro, y, por otra, que dos estancias de la Villa de Cicerón fueron pavimentadas con sendos mosaicos que representaban escenas de dos obras del comediógrafo.

El dueño de la Casa de Menandro, además de muy rico (ya hemos visto por qué), debía de ser un gran aficionado al teatro griego (y a la cultura helena en general), porque frente a la imagen del comediógrafo había otra pintura que, a pesar del penoso estado en el que se encuentra en la actualidad, parece que representaba a uno de los tres grandes poetas trágicos: Eurípides (los otros dos eran Esquilo y Sófocles).

A pesar de las muchas interpretaciones que se han realizado de los mosaicos firmados por Dioscórides de Samos en la Villa de Cicerón, parece que en la actualidad existe un cierto consenso a la hora de identificar ambas escenas con dos obras de Menandro, *Synaristosai (El almuerzo de las mujeres)* y *Theophoroumene (La posesa)*. En el mosaico que se asocia con la primera comedia puede verse a tres mujeres con máscaras (una de ellas, de anciana) sentadas en torno a una mesa, mientras que el identificado con una escena de

Theophoroumene muestra a tres actores, también con máscaras, tocando la pandereta, los címbalos y la flauta. En ambos aparece contemplando la escena un niño.

En el mundo romano era también habitual llevar a escena adaptaciones de las tragedias, incluso guiones nuevos realizados combinando diferentes obras. Cuando el género se fue implantando, comenzaron a surgir los comediógrafos latinos, como Plauto y Terencio —muy inspirados por Menandro—, cuyas obras gozaron de un gran éxito.

Los actores de las comedias y las tragedias eran hombres y, como ya hemos visto en otros géneros, salían al escenario cubiertos con máscaras, elemento que les permitía cambiar fácilmente de identidad.

Las máscaras tuvieron en Grecia una importante carga religiosa, hasta el punto de que algunas llegaron a convertirse en ídolos de culto. Se utilizaban para expresar lo sobrenatural; por eso, en algunas ceremonias religiosas los participantes iban enmascarados, como también ciertos dioses, entre ellos, el patrono del teatro, Dioniso. La máscara siguió estando muy presente en la vida romana. Además de ser usada por los actores (excepto los especialistas en mimo), era un elemento recurrente en la decoración. Pompeya ofrece numerosos ejemplos. Entre otros, aparece en los bajorrelieves de mármol de la Casa de los Amores Dorados, en las pinturas de la Casa de Fabio Rufo y en los mosaicos de la Casa del Fauno, del Poeta Trágico y de Cicerón. En esta última destaca especialmente la máscara de anciana que lleva uno de los actores de *Synaristosai*. Las máscaras de mujeres viejas aparecían frecuentemente en Grecia asociadas a diosas como Ártemis. Algunas se representan con un aspecto terrible, semejante al de la máscara de la Gorgona, con ojos desorbitados, la lengua fuera y grandes colmillos (no olvidemos que su mirada petrificaba). Esa misma imagen terrorífica es la que se intentaba proyectar en las máscaras de mujeres viejas que se usaban en el teatro y que solían caracterizar a brujas sin escrúpulos.

Las máscaras del mosaico que decoraba el tablino en la Casa del Poeta Trágico aparecían formando parte de una escena en la que se representaba a un grupo de actores preparándose para salir al escenario. Uno se estaba vistiendo y otro estaba tocando la doble flauta junto a un hombre sentado al lado de varias máscaras. Dos muchachos, a la izquierda de la escena, aparecen ataviados con unos pantalones o faldita corta de pelo, prenda que ha sido identificada con el disfraz de macho cabrío que llevaban los integrantes del coro en los dramas satíricos. Si el dueño de esta casa admiraba hasta tal punto este género que había querido recordarlo en la decoración de una de las estancias más importantes de su casa era porque, probablemente, podía disfrutar de él en el teatro.

Los actores se agrupaban en compañías que viajaban por las ciudades del imperio ofreciendo sus espectáculos. Éstas eran bastante pequeñas y disponían de un actor principal que era conocido como *dominus gregis* y un par de actores secundarios(o alguno más) que hacían varios papeles dentro de una misma obra, cambiándose de vestuario, postizos y, por supuesto, de máscara. Como los atletas o los gladiadores, los actores también debían formarse y ensayar. Había escuelas donde aprendían a declamar y a actuar especializándose en un género determinado. Por ejemplo, el *lyricarius* era el actor

que declamaba composiciones liricas al son de la lira, mientras que el *exodiarius* únicamente entonaba un canto corto.

Evidentemente, los músicos que intervenían en las representaciones teatrales, del género que fueran, y que ofrecían audiciones tenían que contar con una formación adecuada. La lira, la trompeta, la doble flauta, la pandereta, los timbales... estaban presentes en estos espectáculos, pero también algunos de ellos se utilizaban en el anfiteatro para marcar el ritmo de los combates.

Cada compañía debía tener preparado un considerable y variado número de piezas, puesto que, cuando era contratada por una ciudad, tenía que actuar a lo largo de todo el día y a veces durante varias jornadas en el mismo lugar. Se interpretaban, como hemos visto, obras de conocidos autores, aunque las compañías también se surtían de los guiones confeccionados por poetas que trabajaban para ellas casi en exclusiva.

Entre los actores había personas libres y esclavas, y aunque, como ya hemos mencionado, el estado consideraba que ejercían una profesión indigna, algunos gozaron de un gran reconocimiento que les hizo merecedores del homenaje de algunas ciudades. El actor de mimo Gayo Norbano Sórice fue uno de ellos. Pompeya posiblemente quedó rendida a sus pies, porque, a pesar de ser un actor secundario, la ciudad le dedicó dos hermas. Una lucía en el Edificio de Eumaquia en el foro y la otra en el Templo de Isis, uno de los santuarios más importantes de la ciudad, adonde llegaremos en el siguiente apartado.

EL PULSO A LA RELIGIÓN

Cuando hemos hablado de la calle, de la casa, de la política y del ocio ya hemos comenzado a tomarle el pulso a la religión, porque ésta formaba parte de la vida pública y privada de todas las ciudades, en el mundo romano y en cualquier otra civilización antigua.

Algunos de los primeros restos arqueológicos que indican un asentamiento estable en el territorio que ocupa Pompeya están asociados a espacios sacros. Como ya hemos tenido ocasión de mencionar, tanto los elementos foráneos como los autóctonos necesitaban establecer un primer contacto en lugares donde la protección de los dioses estuviese garantizada. Las divinidades necesitaban, además, un espacio en el que ser honradas con ofrendas, plegarias y sacrificios, porque, si no disponían de él, podían enojarse dejando de actuar entonces en beneficio de los hombres.

La protección de los dioses abarcaba todos los ámbitos de la existencia humana, por eso no estaban confinados en los grandes templos, sino que estaban velando por los individuos en las calles y en las casas, en el trabajo y en el ocio, en los acontecimientos importantes de la vida y en la cotidianeidad diaria.

Cuando hemos hablado de los *sacraria* o lararios que había en las mansiones, nos hemos detenido observando la existencia de un grupo de dioses que protegían a la familia. Incluso dentro del mismo espacio doméstico, unos velaban por todos los habitantes de la

casa, mientras que otros restringían su auxilio a los libres. Fuera de la casa sucedía algo parecido, porque en la ciudad se desarrollaban muchos cultos. Todos los ciudadanos participaban en las grandes fiestas públicas y veneraban a los dioses que tenían santuarios intramuros, pero, al mismo tiempo, había personas y/o grupos de individuos (hombres y mujeres) que se sentían más cercanos a una divinidad y no a otra en función de diferentes eventualidades: porque iban a emprender un viaje o a dar a luz, porque estaban enamorados o enfermos, porque iban a casarse, o porque ejercían una determinada profesión_

Como se recordará, la casa, según Cicerón, era «un refugio sagrado», igual que la ciudad, si nos fijamos en el mítico relato de la fundación de Roma por Rómulo siguiendo el rito etrusco:

> Se excavó un pozo redondo en el actual Comicio, y se depositaron allí primicias de todos los productos que, por ley, utilizaban como buenos y, por naturaleza, como necesarios. Y, por último, de la poca tierra que cada uno había traído de su lugar de procedencia, echaban una parte allí mismo y la mezclaban. Llaman a este pozo con el mismo nombre que al cielo: *mundum*.
>
> Luego, como un círculo, trazaron en torno a este centro la ciudad. El fundador, metiendo en el arado una reja de bronce y unciendo un buey macho y otro hembra, él lo conducía trazando un profundo surco alrededor de los límites, y para los otros, siguiéndole, consistía la tarea en meter dentro los terrones que el arado levantaba y cuidar de que ninguno se saliera fuera.
>
> Pues bien, con ese trazo delimitan la muralla y se llama, por síncopa, *pomerium*, o sea «detrás del muro» o «después del muro». Donde tienen previsto colocar una puerta, sacando la reja y poniendo en alto el arado, dejan un intervalo. De ahí que consideran sagrada toda la muralla excepto las puertas. Y si consideraran sagradas las puertas, no sería posible, sin temor a los dioses, introducir ni sacar fuera las cosas necesarias y no puras.[70]

Este relato de Plutarco —autor que vivió entre los siglos I y II d.C.— pone claramente de manifiesto hasta qué punto la ciudad se concebía como un espacio sacro protegido por la muralla, donde las puertas se contemplaban como un elemento necesario para hacer salir lo que no era puro. Por eso, entre otras cosas, las tumbas se encontraban fuera de ella, porque, como hacía simbólicamente el primogénito barriendo la casa después de haber enterrado a un difunto de la familia, la ciudad también debía expulsar la impureza con su carga negativa.

Los lugares más transitados de la ciudad, las calles, eran espacios especialmente vulnerables que necesitaban la protección de los dioses. Ésa era la misión de los Lares Compitales. El origen de estos dioses se encuentra en la necesidad que los propietarios tenían de proteger el perímetro de sus fincas. Según la tradición, en aquel lugar donde se establecía el límite con la propiedad vecina, había que levantar un altar dedicado a tantos Lares como propiedades confluyesen en esa linde. En honor de estos dioses se celebraba anualmente una fiesta, las *Compitalia*, poco después del solsticio de invierno.

---

[70] Plutarco, *Rómulo*, 11, 2-5. Traducción de A. Pérez Jiménez para Gredos, Madrid, 2000.

La ciudad heredaba así el favor de estos dioses agrarios que pasaban a proteger los cruces de las calles, donde se marcaban los limites de los diferentes barrios *(pagi)*. Cada zona de la ciudad nombraba anualmente unos representantes *(magistri)* —algo así como los presidentes de esos barrios—, que eran los encargados del mantenimiento de los *sacraria* callejeros, así como de la celebración de las *Compitalia* y de los sacrificios periódicos. Estos cargos solían ser ocupados por libertos con ganas de prosperar en la sociedad (como Gayo Cuspio Ciro y Gayo Cuspio Salvio, que compartieron sepulcro en la necrópolis de la puerta de Nuceria, donde destacaron el hecho de haber ejercido este puesto).

En Pompeya se han encontrado alrededor de treinta santuarios dedicados a los Lares Compitales cuya forma variaba. Podían ser edículos donde se depositaban las imágenes de los dioses o, sencillamente, representaciones de las divinidades pintadas directamente sobre las paredes de los locales o en las fachadas de los establecimientos. Junto a ellos había un altar donde se hacían los sacrificios. Las pinturas son muy semejantes a las que encontrábamos en los lararios de las casas, pero en las calles son los *magistri* los que, observados por los Lares y por la serpiente que representa al genio, aparecen haciendo el sacrificio en el altar.

Hemos visto hasta el momento cómo los Lares eran venerados en las casas, en las calles y en el foro (en el edificio dedicado a los Lares Públicos como protectores de la ciudad del que hablábamos en el capítulo 1), pero debemos comentar aún su presencia en los pequeños santuarios que se encontraban en los establecimientos públicos. En el Bar de LucioVetutio Plácido, en la vía de la Abundancia, por ejemplo, había un larario con una serie de divinidades entre las que se encontraban Mercurio y Baco. En las posadas y en los bares era habitual hallar representaciones de estos dioses asociados a otros como Fortuna o Hércules.

Era lógico que Baco (Dioniso griego) fuese venerado por los taberneros. El dios del vino, que provocaba el éxtasis en sus devotos mediante la ingesta del mismo, estaba obligado a proteger al sector (productores, vendedores y consumidores). Las imágenes que aluden a esta faceta están presentes en Pompeya. Una de las más, conocidas es la pintura mural de la Casa del Centenario que mostraba al dios junto al Vesubio rodeado de viñedos. Por otra parte, Baco también apareció en Pompeya identificado con el dios Osiris en el Templo de Isis, y cerca de la ciudad, en Sant' Abbondio, se levantó un santuario en su honor. También es muy probable que en Pompeya se celebrasen ceremonias dionisíacas, como parecen apuntar los frescos de la Villa de los Misterios comentados anteriormente.

La divinidad del comercio y del beneficio, Mercurio, no podía tampoco ser olvidada por los tenderos y comerciantes de Pompeya, por eso aparece con frecuencia en las fachadas de las tiendas y las casas e incluso en los lararios domésticos, representado con el sombrero de alas, sandalias y caduceo (vara rodeada de dos serpientes). En una ciudad con una economía basada en gran parte en el comercio del vino, del *garum* y de otros productos, Mercurio contaría con muchos devotos que buscaban su protección en los viajes y en los negocios. Algunas placas halladas en la ciudad aluden a un culto dedicado al dios y a su madre, Maya, que resulta difícil de definir, porque los pocos datos que

pueden extraerse aluden a ofrendas dedicadas a estos dioses por parte de esclavos y libertos. Tal vez algunos de estos nuevos ricos que habían prosperado gracias al comercio de productos agrícolas cultivados en sus propias fincas encontraron en la combinación de Maya (personificación del crecimiento y desarrollo de los vegetales) y Mercurio (protector de los negocios comerciales) unos excelentes aliados.

Que aparezcan datos de la devoción de los pompeyanos hacia Hércules tampoco es algo que pueda extrañar, teniendo en cuenta que la tradición mítica le hacía fundador de la ciudad y que hay vestigios muy antiguos de su culto en el Templo Dórico. En el mundo romano el dios actuaba como garante de la victoria en las campañas militares, de la prosperidad agrícola, y soda aparecer presidiendo las termas.

La presencia de Fortuna junto a estas divinidades vendría a culminar la tarea emprendida por todos ellos, pues la diosa proporcionaba el ingrediente que todo el mundo necesitaba para alcanzar sus objetivos: la buena suerte (la salud la ponía Esculapio, aunque no sabemos si tenía o no un templo en Pompeya). Además, ya veíamos que la deidad ocupaba un lugar relevante entre los cultos públicos que tenían su sede en el foro, pues la diosa disponía allí de un templo dedicado a la Fortuna Augusta que velaría por la suerte de todos los habitantes del imperio a través de la buena fortuna y la salud de su emperador. El nuevo césar se convertía en benefactor de dioses y hombres, porque, actuando irreprochablemente con los primeros (construyendo templos, celebrando fiestas...), garantizaba la correcta relación entre ambos.

El bienestar y el destino de todos se hizo depender, a partir de Augusto, del culto al gobernante, bien directamente a su persona, bien a través de las potencias divinas a él asociadas como el genio, los Lares o sus familiares. La implantación del culto imperial iba a cohesionar religiosamente a todo el imperio, porque en cualquier ciudad romana se celebraba de igual manera la pertenencia a una misma entidad política.

Para garantizar el correcto funcionamiento de este culto, Augusto fomentó una intensa actividad edilicia que también se plasmó en Pompeya, como ya veíamos en el capítulo anterior. El foro, como centro neurálgico de la ciudad, concentraba toda manifestación del culto imperial, por eso era allí donde se levantaban los templos dedicados a garantizar su permanencia. El Templo de la Fortuna Augusta, el Edificio de Eumaquia dedicado a la Concordia y a la Piedad Augusta y el Santuario de los Lares Públicos fueron espacios sacros donde se celebraron sacrificios, libaciones y plegarias en honor del emperador y/o adláteres. La epigrafía nos ha dejado además información sobre los votos que se realizaron por la salud de Calígula y Nerón.

Pero en el foro había otra construcción que parece estar asociada al culto imperial. Junto al Edificio de Eumaquia se levantaba el que tradicionalmente se ha considerado un templo dedicado a Vespasiano después del terremoto. Sin embargo, últimamente los especialistas defienden que se trataba en realidad de una construcción edificada a finales del siglo I a. C. con la contribución económica aportada por la sacerdotisa Mamia. De ser así, el templo estaría dedicado al genio de Augusto y, consiguientemente, al de sus sucesores. En el altar de mármol que se encontró en el interior (donde se celebraban los sacrificios) se ven varios elementos que podrían asociarse al príncipe, como el sacerdote velado que preside el

sacrificio de un toro y las coronas de roble y de laurel que Augusto había recibido en el año 29 a.C. de manos del Senado.

Los encargados de llevar a cabo las tareas relacionadas con el culto imperial eran los sacerdotes, mencionados por algunas inscripciones pompeyanas. La denominación que aparece en los epígrafes ha suscitado un animado debate debido a que los sacerdotes encargados de este culto eran los *flamines,* término que aparece en Pompeya para designar a Marco Holconio Rufo, pero no para aludir a su hermano, Marco Holconio Celer, al que se menciona como *sacerdos.* Algunos autores han pensado que la diferente denominación podría estar indicando la existencia de dos sacerdocios diferentes, mientras que otros especialistas (la mayoría) consideran que ambas palabras se usaban para aludir al mismo cargo, aunque el término *flamen* fue el que se impuso al de *sacerdos.* De hecho, Marco Holconio Rufo aparece designado en una inscripción como *Augustis Caesaris sacerdos* y en otra como *flamen Augusti.*

Los Holconios cumplían con todos los requisitos exigidos a los sacerdotes del culto imperial, especialmente el más restrictivo: su pertenencia a la elite ciudadana. El sacerdocio en el mundo grecorromano no exigía una dedicación en exclusiva, por lo que, generalmente, se compatibilizaban las tareas sacerdotales, las políticas e incluso las cotidianas (cualquier *pater familias* oficiaba también como sacerdote en su casa realizando los sacrificios a las divinidades domésticas). Los individuos pertenecientes a las familias importantes de la ciudad copaban, además de las más altas magistraturas, los principales sacerdocios, incluidos los femeninos. Las mujeres pompeyanas que fueron sacerdotisas, como Eumaquia o Mamia, pertenecían a las familias más ricas e importantes de la ciudad. Curiosamente, y a pesar de su relevancia (ya hemos visto cómo dispusieron de sus fortunas para financiar la construcción de algunos de los edificios públicos más importantes de la ciudad), no está muy claro a qué divinidad prestaron sus servicios, probablemente a Venus o a Ceres, diosa de la fertilidad de los campos que se había identificado con la griega Deméter.

A pesar de todo, el sistema dejó un pequeño espacio a aquellos que, teniendo medios económicos, encontraban obstáculos para ascender en la escala social: los libertos enriquecidos. El culto imperial encontró, a través de la agrupación de los augustales, la manera más ventajosa de poder integrar a los libertos en la maquinaria religiosa oficial sin tener que aceptarles plenamente dentro del grupo de los privilegiados. Quienes accedían a este sacerdocio debían efectuar una importantísima inversión económica, por lo que únicamente los libertos más ricos alcanzarían esa posición. Los augustales pompeyanos estaban muy orgullosos de un cargo que les permitía codearse con la *jet set* ciudadana alcanzando importantes distinciones, como disfrutar de asientos honoríficos *(bisellia)* en los actos públicos. Privilegios de este tipo son los que hicieron constar en las inscripciones de sus tumbas libertos como Gayo Calventio Quieto o Gayo Munatio Fausto.

En torno a los santuarios del foro se celebraban las manifestaciones más importantes del culto al emperador, pero ha de tenerse en cuenta que otras divinidades del panteón también estaban implicadas indirectamente en él. Esto es debido a que los fieles acudían a

ellas para que apoyasen y guiasen al gobernante favoreciendo el éxito de sus empresas. El propio Augusto ya se había encargado de mostrar su generosidad y devoción hacia ellas, como deja patente en la enumeración que de sus actos realizó en las *Res Gestae*. Quizá por ello en época augústea se abordaron algunas reformas en el templo dedicado a un dios especialmente querido por el *prínceps*, Apolo —cuyo culto era muy antiguo en la ciudad—, y se organizaron en su honor (al menos durante tres años consecutivos) unos grandes juegos en el foro con púgiles, gladiadores, procesiones, pantomimas... (los patrocinados por el duunviro Aulo Clodio Flaco). También Venus, como veíamos, es posible que gozase de una presencia especial en el marco del culto imperial al ser considerada un ancestro de la familia Julia.

En cualquier caso, Venus era una de las diosas más queridas de Pompeya, como mínimo desde que fue nombrada patrona de la ciudad en el año 80 a.C. Los grafitos de las fachadas son buena muestra de esa devoción, que plasma en manifestaciones espontáneas sus peticiones: «Agatón esclavo de [Herenio] suplica a Venus»; deseos: «Ojalá, muñeca mía, que todo te vaya bien y tengas propicia a Venus Pompeyana»; imprecaciones: «Que Venus Pompeyana haga caer su cólera sobre el que estropee este dibujo»; y ofrendas: «El gladiador de ataque, Manuseto, vencedor, ofrenda su broquel a Venus».[71]

Venus era la diosa del amor, por eso necesariamente tenía que estar presente en los grafitos que deseaban una vida dichosa a los amantes o en los que muestran la inspiración de los enamorados:

> La atelana Mete, hija de Cominia, quiere a Cresto. Que Venus Pompeyana, propicia, tenga a ambos en su corazón y siempre vivan en concordia.
>
> Ojalá que pudiera tener tus tiernos brazos rodeando mi cuello y libar besos de tus tiernos labios. Vete ahora, muñequita, y confía al viento tus amores. Créeme, voluble es la naturaleza de los hombres. Muchas veces yo, despierta a altas horas de la noche, desamparada, me decía a mí misma: muchos a los que la Fortuna ensalza, luego, de repente, los abate y pisotea. De igual modo, tan pronto como Venus une a los enamorados, el día los separa [...].[72]

Claro que también se daba el caso de que la diosa saliera malparada en los escritos de los amantes despechados:

> Reúnanse aquí todos los enamorados. Quiero romperle las costillas a Venus a bastonazos y dejarle la espalda baldada. Si ella puede atravesar mi tierno corazón, ¿por qué no iba yo a poder romperle la cabeza de un garrotazo?[73]

Hay casi para todos los gustos.

Otro síntoma de la atracción que Venus generaba entre sus devotos es la abundancia de representaciones de la diosa que encontramos en diferentes soportes: pintura, escultura,

[71] CIL IV, 1839, 4007, 538, 2483.
[72] CIL IV, 5296.
[73] CIL IV, 1824.

relieves... Muchas son las casas que tuvieron figurillas de la diosa en sus santuarios domésticos, pero también las que incluyeron a la patrona de la ciudad en la decoración de alguna de sus estancias. Entre los ejemplos más conocidos se encuentra, por una parte, la fabulosa pintura que decora el peristilo de la Casa de la Venus de la Concha y, por otra, la escultura que presentaba a la diosa apoyada sobre un Príapo vistiendo algo muy parecido al típico traje de baño de dos piezas en la Casa de la Venus en Biquini.

En alguna ocasión se ha asociado la abundancia de representaciones y signos de devoción a la diosa Venus con las representaciones eróticas y la proverbial lascivia y corrupción de los pompeyanos, tan dados a vicios de toda índole, especialmente sexuales. Esta vida sin mesura les habría hecho merecedores de un castigo ejemplarizante, la erupción volcánica (véanse los capítulosV yVI). Es posible que Pompeya concentre más representaciones de la diosa Venus que otros lugares porque ésta era su divinidad protectora, pero desde luego no existen datos que permitan demostrar que en las restantes ciudades del imperio sus habitantes no recurrían a las escenas eróticas para decorar sus casas, no colocaban móviles con falos tintineantes en las puertas o no hacían pintadas obscenas en las fachadas con la misma frecuencia con la que se hacía en Pompeya. Si pudiésemos comparar esta ciudad campana con otras conservadas en el mismo estado encontraríamos más o menos los mismos vestigios. Como muestra, un botón:

> Aquí en una ocasión jodí a una chica en cuyo coño me sentí morir de frío.[74]

¿El grafito es pompeyano? Pues no, es de Baelo Claudia (Bolonia, Cádiz), y se encontró en la fachada de un edificio que probablemente fuera un prostíbulo del propio puerto.

Y es que Venus, como su homóloga Afrodita, era la diosa de las prostitutas. En Grecia las meretrices celebraban en su honor el festival de las Afrodisias y la diosa se asociaba a la prostitución bajo distintas denominaciones como Porne y Hetaira. En algunos de sus templos se practicaba la prostitución sagrada, un ámbito en el que los cultos orientales —sobre todo el de la Astarté fenicia— tuvieron una gran influencia. También en Roma existía desde antiguo un día al año, el 23 de abril, durante el cual las meretrices celebraban una fiesta en honor de la diosa en un templo a las afueras de la ciudad.Venus, por tanto, era tan patrona de las prostitutas de Roma o de Baelo Claudia como de las de Pompeya.

Estamos en una ciudad portuaria, así que, indudablemente, Venus también actuaba como protectora de los navegantes. La diosa, como Afrodita, se asociaba al comercio y a la navegación, y ejercía su protección sobre aquellos que desarrollaban estas actividades. La relación de Afrodita con este medio está corroborada por algunos epítetos (Euplea —buena navegación—, Limenia —del puerto—, Pontia —marina—), por su presencia en los santuarios empóricos (de *emporion*, término griego que designa los espacios comerciales), costeros y portuarios, y por las dedicatorias que realizaron los marineros en sus templos.

En ámbito romano, sabemos que el propio Julio César ofreció perlas a Venus en agradecimiento por las victorias en las campañas de Britania y como un símbolo de su

[74] C. Fernández Martínez, *Camina Latina Epigraphica de la Bética Romana. Las primeras piedras de nuestra poesía*, Sevilla, 2007, CA2: pp. 234-238.

conquista sobre el océano. Pompeya, por su parte, también ofrece indicios de una asociación entre Venus y la navegación.

En primer lugar, a través de algunas representaciones. Un comerciante llamado Lesbiano, posiblemente de origen griego, hizo pintar en la fachada de su casa un barco en el que la diosa Afrodita/Venus estaba manejando el timón. Era la diosa salvadora que guiaba y acompañaba a los navegantes. Asimismo, los laneros de la vía de la Abundancia buscaron la imagen de una Venus pompeyana a bordo de una nave (o en un carro en forma de barco) tirada por elefantes para decorar su fachada. La diosa aparecía flanquedada por Fortuna (portando la cornucopia) y un genio, probablemente el de la colonia.

En segundo lugar, si el puerto comercial de Pompeya estaba, como se supone, bajo el templo de la diosa Venus (junto a la puerta Marina), éste sería un lugar idóneo para que los navegantes acudiesen a dar las gracias a su salvadora, a pedirle que les protegiese de nuevo durante el viaje o incluso a solicitarle ayuda para que alguna de sus protegidas le concediese un favor sexual a buen precio. ¿Podría vincularse el templo pompeyano a la práctica de la prostitución sagrada? Algunos especialistas creen que sí. Sin embargo, no podemos estar totalmente seguros de que esto fuera así, pues las dudas acerca de la ubicación del puerto y del propio santuario de Venus siguen estando presentes entre los arqueólogos.

En cualquier caso, los cultos de los navegantes estaban también presentes en la ciudad asociados a otras divinidades como Neptuno, el dios del mar por excelencia. Se desconoce si el dios tenía un santuario en la ciudad o no, porque no ha sido localizado, aunque una inscripción hallada intramuros parece estar haciendo alusión a él. Desde luego, no cabe duda de que su culto tendría que estar presente en la ciudad, puesto que Neptuno es el patrón de los marinos. El litoral mediterráneo estaba cuajado de templos dedicados a este dios, asimilado al griego Poseidón, donde, los navegantes solicitaban su auxilio dedicándole ofrendas y celebrando fiestas en su honor. Pompeya era una ciudad portuaria y parece difícil que quienes se dedicaban al transporte marítimo no sintiesen la necesidad de recurrir a un dios que podía ser muy peligroso en el mar, el medio donde manifestaba su enojo cuando los fieles le habían ofendido.

Otra divinidad que pudo haber tenido un culto asociado a la navegación es Júpiter Miliquio. Sabemos que el dios tenía un templo en Pompeya gracias a una inscripción que lo menciona colateralmente, pero no está nada claro que sea en el lugar que suponían los arqueólogos, es decir, entre los teatros y el Iseo (en los últimos tiempos ha triunfado más la idea que defiende que ese pequeño santuario estaba dedicado a Esculapio). Zeus o Júpiter Miliquio (su culto tiene una amplia expansión en el mundo griego) aparece en diversos puntos del Mediterráneo (en Sicilia, por ejemplo) bajo distintas apariencias: en forma piramidal, de serpiente y como estatua, normalmente reclinada o sedente. Desde el ámbito de los estudios fenicios se ha relacionado la palabra Miliquio *(meilichios)* con *mallah,* que significa «marinero», lo cual podría hacer de Zeus-Júpiter Miliquio el «señor de los

marineros» (además, según un escritor llamado Filón de Biblos, Zeus Miliquio y Hefesto se identificaban con el dios fenicio Kusor, el primero que se hizo a la mar). Sin embargo, los historiadores de la religión griega han visto en Zeus Miliquio una divinidad ctónica (de la tierra) vinculada al mundo de los difuntos. Ahora bien, teniendo en cuenta que el nexo entre los dioses funerarios y las deidades de los marineros era muy fuerte (la navegación es una actividad tan peligrosa que frecuentemente conduce a la muerte), es posible que Júpiter Miliquio actuase como una divinidad que proporcionaba a los navegantes, en caso de fallecimiento en el mar, las garantías de una vida más dulce en el mundo de los muertos (el epíteto *meilichios* significa «dulce como la miel», «propicio», «que atiende a los que le invocan»), más aún considerando que sus devotos le presentaron anclas como ofrenda. En el sur de la península itálica, muy cerca del santuario de Hera Lacinia en Crotona, un famoso atleta griego llamado Failo —que venció tres veces en los Juegos Píticos y tomó parte en la batalla de Salamina (480 a.C.) con un barco equipado por él mismo— presentó como exvoto un cepo de anda con una dedicatoria a Zeus Miliquio. Si, como estamos viendo, el aporte colonial griego estuvo presente desde muy pronto en el entorno pompeyano, es posible que este dios también fuese venerado en la ciudad por su relación con la actividad marítima.

Puede que también Minerva actuase en la ciudad como protectora de los navegantes. Como ya hemos señalado anteriormente, su culto (en el Templo Dórico) es uno de los más antiguos de Pompeya. La Atenea griega, a la que Minerva fue asimilada, era la diosa de la guerra, de las artes, de la literatura y la filosofía, pero también de la navegación. En la *Odisea* y en el mito del viaje de los Argonautas (éstos también eran artesanos) aparecía como constructora de barcos y guía y protectora durante la navegación. Algunos de sus santuarios se situaban en promontorios (en Italia, por ejemplo, está el de Punta della Campanella), donde eran frecuentados por los marineros que le dedicaban elementos asociados a su actividad (timones, entre otros). La diosa se identificaba con la gaviota, mencionada por varios autores clásicos en relación con la navegación y los presagios vinculados a este ámbito. Es posible, por tanto, que en una ciudad portuaria como Pompeya, adonde la diosa había llegado de la mano de los navegantes griegos (e incluso podía haber sido asimilada a la Astarté fenicia), Atenea/Minerva fuese venerada como protectora de quienes viajaban por mar.

Desde luego lo que sí está constatado en Pompeya es el culto a Minerva como integrante de la Tríada Capitolina. Como ya hemos indicado, existía un templo dedicado a Júpiter desde el siglo II a. C. presidiendo el foro. No se sabe si en este santuario se veneraba ya a Juno y Minerva o si las diosas se integraron en él al abordarse la reforma del templo después de asignar a la ciudad el estatuto de colonia. El culto a la Triada Capitolina era en Pompeya, como en todas las ciudades romanas, uno de los más importantes, aunque cada una de las divinidades tenía sus propios devotos. Júpiter, bajo la advocación de Miliquio, contaba con un templo en la ciudad, como acabamos de mencionar. En cuanto a Juno, es evidente que la diosa estaría bien presente en Pompeya, porque, como en todo el mundo romano, acompañaba a las mujeres a lo largo de su

existencia, desde el nacimiento hasta la muerte, velando por la menstruación, los partos, el matrimonio, etcétera. Su presencia no es demasiado tangible, porque todo lo asociado al mundo femenino ha dejado una discretísima huella arqueológica, pero, aun así, aparece en algunos lararios, como en el de la Casa de los Cupidos Dorados.

En Pompeya también aparece el culto a Minerva en relación con el patronazgo que ejercía sobre los artesanos. Un fresco encontrado en un taller de la calle de Mercurio muestra a unos hombres llevando en procesión una imagen de la diosa. Como detrás se puede ver a unos carpinteros trabajando, se ha supuesto, en buena lógica, que también quienes llevaban las andas lo eran. Una parte de ese fresco ha desaparecido, pero se sabe que junto a estas figuras estaban representados Mercurio, Fortuna y Dédalo. Este último era un personaje de la mitología griega que todavía en Roma se consideraba el prototipo del artesano demiurgo capaz de dominar todas las facetas. Era escultor, arquitecto e inventor, y su genio y astucia no tenían límites. Sin embargo, según la mitología, sus extraordinarias dotes para el arte le habían acarreado, en la mayoría de las ocasiones, más desgracias que satisfacciones. Así, había logrado huir con su hijo Ícaro del laberinto en el que habían sido encerrados por el rey Minos (el famoso laberinto donde Teseo había dado muerte al Minotauro), pero el niño murió al precipitarse al mar por haberse acercado demasiado al sol, que derritió la cera de sus alas. Los carpinteros de Pompeya se sentían amparados en su tarea tanto por Minerva como por Dédalo, por eso probablemente les dedicaban conjuntamente una fiesta en la que la diosa era llevada en procesión. Tal vez Mercurio y Fortuna también estaban implicados de alguna manera en estas ceremonias, porque el primero protegía los negocios (para que llegasen muchos encargos a sus talleres) y la segunda podía depararles con su tutela riquezas y buena suerte.

Mención aparte merecen los cultos de divinidades orientales en la ciudad. No resulta fácil meter en un mismo saco a todos los dioses que, procedentes de Oriente, encontraron en Pompeya un espacio. La diosa hindú Lakshmi, por ejemplo, no ha dejado ninguna huella que pueda garantizar la existencia de un culto, mientras que la egipcia Isis dispuso de uno de los templos más cuidados de toda la ciudad.

Para los hindúes, Lakshmi era la diosa de la fortuna y la belleza. El único rastro que ha dejado en Pompeya ha sido una estatuilla de marfil en la Casa de los Cuatro Estilos, lo cual (aunque haya algún indicio de su presencia en Puteoli) no puede de ningún modo demostrar la existencia de su culto en la ciudad. En principio, lo más probable es que el dueño de esta casa la hubiese adquirido en Oriente, o en la propia península itálica, por su semejanza con Venus, la patrona de su ciudad.

Otra divinidad de origen oriental y carácter mistérico presente en Pompeya es Sabacio. El culto de este dios de origen tracio—frigio se había extendido por Asia Menor y llegado a Grecia en el siglo V a.C. (donde lo encontramos mencionado en la obra del comediógrafo Aristófanes y del orador Demóstenes, entre otros) y a Roma en el siglo II a. C. Identificado con Dioniso, anualmente se celebraba una fiesta en su honor en la que se conmemoraba su resurrección anual con ritos orgiásticos. Los datos que existen sobre la presencia de Sabacio en Pompeya proceden de una casa de la Región II, donde se ha identificado un

sacellum dedicado al dios. Además de una serie de pinturas donde puede verse, por ejemplo, a un hombre desnudo danzando, tal vez un sacerdote, aparecieron dos manos votivas de bronce cubiertas de símbolos. Las manos tienen los dedos en posición de bendecir, esto es, con el pulgar, índice y corazón extendidos, y el anular y el meñique doblados. En la palma se encuentra el dios con los brazos extendidos y debajo de él puede verse una mesa con ofrendas sobre una gruta que alberga a una mujer tumbada que amamanta a un niño. Rodeando esta escena por ambos lados de la mano hay varios elementos: una serpiente, una balanza, un caduceo, un cuchillo, incluso una piña haciendo equilibrios sobre el dedo pulgar. Las dificultades para interpretar esta simbología y la ausencia de otros datos hacen difícil saber hasta qué punto el culto a Sabacio encontró un lugar significativo en Pompeya. Algunos investigadores han pensado que la casa donde se encontraron estas piezas pudo ser frecuentada por los gladiadores, puesto que muchos de ellos eran de origen frigio y tracio.

La diosa oriental que más devotos tuvo en la ciudad fue Isis, cuyo culto se había integrado en la religión romana después de haber sido helenizado.

Los griegos habían sido receptivos a los cultos orientales desde el siglo V a. C. El padre de la historia, Heródoto, ya vinculaba el origen de los dioses griegos con Egipto y subrayaba la importancia de esta civilización en muchos ámbitos. Para los griegos, como después para los romanos, resultaba atractiva la promesa de una vida después de la muerte. El Hades era un lugar fantasmagórico donde los muertos vagaban como zombies (las «cabezas sin brío» de las que hablaba Homero) que sólo podían retomar la conciencia si los vivos realizaban los ritos necesarios. El mensaje de inmortalidad transmitido por las divinidades egipcias, unido al prestigio del que gozaba Egipto en Grecia, favoreció la aceptación de un culto isíaco que alcanzaría su máxima difusión en el mundo romano.

El origen de la capacidad salvadora de Isis se encuentra en su mito, que fue sistematizado y adaptado por Plutarco (los egipcios no tuvieron ningún interés en reorganizar las noticias dispersas que se recogían en diferentes colecciones de textos sobre sus dioses). Según este mito, la diosa estaba casada con su hermano Osiris, que gobernaba en Egipto. El hermano de ambos, Seth, que tenía envidia de Osiris, decidió tenderle una trampa para causar su muerte. Después de una cena, sacó un cofre de cedro y convenció a su hermano para que se metiese dentro de él prometiendo ofrecérselo como regalo. Una vez dentro, Seth cerró la tapa y lo arrojó al Nilo, donde el rey murió ahogado. Isis salió en su busca y lo encontró en Biblos, donde tuvo que convencer al monarca local para que se lo entregara. De vuelta a Egipto, Seth se enteró de lo sucedido y decidió entonces descuartizar el cadáver de su hermano enterrando cada pedazo en un lugar del país. De nuevo Isis, desesperada, corrió a buscar cada uno de los trozos para recomponer el cadáver de su marido. Encontró todo menos el pene, porque Seth lo había arrojado al río y se lo habían comido unos peces, pero como era maga fabricó uno. Después de devolver la vida a su esposo, pudieron mantener relaciones sexuales y engendrar a su hijo Horus. Isis, por consiguiente, había procurado a su esposo otra vida, por eso, a partir de ese momento,

Osiris reinaría en el más allá, mientras su hijo Horus (el dios halcón identificado con el faraón) gobernaría en el mundo de los vivos.

Para los griegos, Isis era la forma egipcia de Deméter, divinidad de la tierra cultivada. Ambas se asociaban a la regeneración vegetal (gracias a Isis se producían las crecidas del Nilo; gracias a Deméter el hombre había aprendido a cultivar los campos), al sufrimiento por la desaparición de un ser querido que las obligaba a vagar sin descanso (Isis buscaba a Osiris; Deméter a su hija Perséfone), al mundo ultraterreno (Isis era la esposa de Osiris, que reinaba en el mundo de los muertos; Deméter era la madre de la esposa del dios de los infiernos, Hades), a la capacidad para devolver la vida a los muertos y conceder la inmortalidad (Isis lo hizo por Osiris; Deméter intentó hacerlo con Demofonte). Era precisamente esa última capacidad la que también vinculaba a Deméter (en el santuario de Eleusis, cerca de Atenas) e Isis (en cualquiera de sus templos) con las iniciaciones y los cultos mistéricos. En un primer momento, el culto de Isis fue rechazado en Roma, pero la acogida dispensada al mismo por los emperadores permitió su integración en la religión oficial.

La diosa Isis tenía en Pompeya uno de los templos mejor conservados de la ciudad debido a que, como veremos en el próximo capítulo, fue restaurado después del terremoto. El templo era un espacio esencial e imprescindible en los rituales mistéricos que se desarrollaban en torno al culto isíaco. Al contrario de lo que sucedía con los santuarios dedicados a otras divinidades, donde no era necesaria la existencia de un templo, pues los devotos no entraban en él para orar (era sólo el lugar donde se guardaba la imagen del dios), en el culto mistérico de Isis este espacio se revelaba como un elemento indispensable, aunque también había algunas restricciones de acceso. En el interior del Iseo los fieles realizaban sus oraciones diarias contemplando las imágenes de los dioses; en los demás templos los devotos no entraban, se quedaban en el exterior haciendo los sacrificios pertinentes en los altares acondicionados al efecto. Ésa podría haber sido una de las razones por las que su restauración se abordó, a instancias privadas, eso sí, antes que la de los restantes templos. Pero no era la única. Si el liberto Numerio Popidio Ampliato sufragó los gastos de reconstrucción de este santuario después del terremoto no fue sólo, probablemente, por sus creencias personales, sino porque consideró que el consejo ciudadano (para el que también sería importante el culto de Isis) se lo agradecería. Y así fue; consiguió que su hijo entrase en el consejo ciudadano ¡con tan sólo seis años!

El Templo de Isis se encontraba en el interior de un santuario porticado. Elevado sobre un podio, contenía en su interior un habitáculo *(cella)* donde estaba la estatua de Isis flanqueada por dos hornacinas que guardaban otras imágenes, no se sabe de qué dioses, aunque se ha supuesto que serían Anubis (dios funerario con cabeza de chacal) y Harpócrates (nombre griego de una de las formas de Horus). Tal vez la estatua de Isis estuviese acompañada por otra de Osiris, aunque, en cualquier caso, en el pórtico se encontraron muchos fragmentos de esculturas que representaban a distintos dioses egipcios. El exterior del templo estaba cubierto con un revestimiento de estuco y pinturas murales.

Frente al templo había un altar y una pequeña construcción con un estanque que podría ser el lugar donde los iniciados eran purificados con agua traída del Nilo. En un flanco del santuario había varias estancias, posiblemente las viviendas de los sacerdotes, ya que, también al contrario de lo que sucedía con los cultos tradicionales romanos, el clero de Isis vivía en su santuario.

Detrás del templo había una gran sala donde se ha supuesto que se celebrarían las ceremonias de los iniciados. Allí se encontró un número considerable de objetos; algunos de ellos podrían haber sido utilizados en los ritos, pero otros podrían ser exvotos presentados por los fieles.

No sabemos si la diosa egipcia tenía muchos adeptos en Pompeya, aunque parece que sí, teniendo en cuenta, por una parte, la importancia que otorgaba a su culto el consejo ciudadano y, por otra, las representaciones de Isis y el gusto por los paisajes egipcios que se ha detectado en las viviendas (paisajes nilóticos en la Casa de Menandro o imágenes de la diosa en la del Moralista). Asimismo, en la Casa de Loreyo Tiburtino se encontró una pintura mural que representa al típico sacerdote egipcio con la cabeza afeitada, un sistro en la mano y un vestido de lino.

Estos devotos acudirían con frecuencia al templo de la diosa, en honor de la cual se celebraban diariamente dos importantes ritos. Uno de ellos tenía lugar a las 6.00, cuando la diosa era despertada y atendida, sobre todo por mujeres, ya que al servicio de la diosa también había sacerdotisas. A partir de ese momento, el templo quedaba abierto para los fieles (aunque con ciertas restricciones, como decíamos) y no se cerraría hasta las 14.00 horas, cuando tenía lugar el segundo oficio del día. Probablemente es ese momento el que aparece representado en un fresco de Herculano donde puede verse al sumo sacerdote dirigiendo una ceremonia en la que participan otros miembros del clero y donde se está realizando un sacrificio en el altar.

Además de estas dos ceremonias diarias y de otros rituales en los que sólo participaban los iniciados, en los templos de Isis (se supone que también en el de Pompeya) se celebraban dos grandes fiestas anuales: el *Navigium Isidis* y las *Isia*.

El *Navigium Isidis* era una fiesta en la que la diosa era venerada como protectora de la navegación y, como tal, abría oficialmente la temporada naviera el día 5 de marzo. Esta festividad está constatada en algunos puertos del Mediterráneo desde época helenística hasta el siglo Aunque habitualmente se ha considerado que la faceta de Isis como diosa de la navegación era de origen grecorromano, algunos estudiosos creen, basándose en los *Textos de las Pirámides* y en la rememoración que la celebración de la fiesta podía hacer de la travesía marina emprendida por Isis tratando de recomponer el cadáver de su esposo, Osiris, que tiene su génesis en Egipto.

Fue Apuleyo en sus *Metamorfosis* quien relató con detalle el funcionamiento de esta celebración en el puerto corintio de Cencreas.[75] La celebración comenzaba con una procesión de mujeres, coros de cantantes e instrumentistas, iniciados, sacerdotes —uno de ellos sostenía una naveta de oro— e imágenes de dioses. A continuación, esta comitiva se dirigía hasta la orilla del mar, donde estaba esperando un barco de nueva construcción

[75] XI, 5, 5 y 9-17.

decorado con pinturas y en cuya vela había una inscripción bordada en letras de oro donde se solicitaba una feliz apertura de la estación navegable. El sumo sacerdote entonaba sus oraciones, purificaba la nave —con una antorcha encendida, un huevo y azufre— y la consagraba a Isis. A continuación, se realizaba una libación con un puré de leche sobre las aguas del mar y se botaba la nave, que iba repleta de ofrendas votivas. Cuando el barco dejaba de ser visible desde la orilla, el cortejo regresaba al templo, donde se volvían a colocar las imágenes en su sitio. Uno de los sacerdotes pedía por la felicidad del emperador, del Senado, del orden ecuestre, del pueblo romano, de los marineros y de las naves, finalizando la oración con la fórmula griega del ritual que proclamaba la reanudación de la temporada naviera: *ploiaphesia*. Acababa la ceremonia cuando los asistentes, embargados por la alegría, depositaban ante la imagen de plata de la diosa Isis ramos y coronas.

Algunas pinturas murales del Templo de Isis en Pompeya invitan a pensar que también en esta ciudad portuaria se celebraba la fiesta del *Navigium* Isidis.

La otra gran fiesta de Isis, *Isia*, se celebraba entre el 26 de octubre y el 3 de noviembre. Durante ella se rememoraba el mito de Isis y Osiris. Los fieles aparentaban buscar al dios desesperados, se golpeaban el pecho y se afeitaban la cabeza. El cabello estaba cargado de impurezas, por eso antes de las ceremonias había que rasurarse y también cortarse las uñas. Cuando los devotos simulaban encontrar a Osiris y éste volvía a la vida gracias a las artes mágicas de su esposa, se regocijaban y culminaban con una ceremonia esta fiesta equivalente a las de *Khoiak* egipcias.

Al margen de los ritos cotidianos y de las fiestas oficiales, en el Templo de Isis en Pompeya podían haberse celebrado otras festividades de las que no ha quedado ninguna constancia, pues se sabe que en otros santuarios isíacos, como en Titorea (en la región de Fócide, en Grecia), se desarrollaron diferentes festejos.

Desde el oriente mediterráneo también llegaron al mundo romano los cristianos y los judíos. Aunque el tema del acoso a los cristianos por parte de los degenerados paganos va a estar presente en las interpretaciones sobre la historia de Pompeya a partir de la publicación de la novela de Bulwer-Lytton en 1834, lo cierto es que apenas hay datos de la presencia de los seguidores de esta secta en la ciudad. La aparición en una columna de la Palestra Grande del palíndromo *Rotas opera tenet arepo sator,* que recolocado formando una cruz latina puede leerse como *Pater Noster,* o un grafito con la palabra «cristiano» no permiten en ningún caso sostener que el cristianismo hubiese arraigado fuertemente en la ciudad. Tampoco el rastro que se ha intentado seguir a los judíos ha dado mejores resultados, y hasta el momento sólo se han localizado algunos grafitos con nombres como «María» o «Marta», una inscripción en hebreo y algunas marcas semíticas en ánforas.

Los restos rescatados hasta el momento sólo permiten abundar en el estudio de los cultos oficiales propios de una ciudad romana del siglo I d. C.

LA CIUDAD SIN PULSO

En algún momento el pulso se detenía. La muerte equiparaba a hombres y mujeres, magistrados y esclavos, ricos y pobres, que, evidentemente, seguían siendo tratados de manera diferente en los rituales fúnebres y en el sepelio. Cuando una persona fallecía se ponía en marcha todo un conjunto de ritos destinados a asegurar el tránsito del finado hacia el mundo de los muertos, el Hades, y que venían a ser una manifestación más de las diferencias existentes entre los distintos grupos de población que habitaban la ciudad. Pompeya es, una vez más, un buen escenario para observar las desigualdades que se producían en el ámbito de la muerte.

Sabemos que, en Roma, la capital, los más pobres eran enterrados por la noche. Los esclavos públicos se encargaban de trasladar los cadáveres en galgas hasta el Esquilino, donde eran incinerados en una pira común, como recuerda Marcial en uno de sus epigramas:

> Cuatro esclavos herrados trasladaban el cadáver de un cualquiera,
> uno de los miles a los que acoge la pira común, [...]
> el enorme fardo es levantado
> a hombros encajado en una estrecha galga.[76]

Es probable que en el resto de las ciudades del imperio se actuase de la misma manera, y se delegara en los gobiernos locales la obligación de recoger los restos mortales de los más desfavorecidos.

Desde luego sólo quienes no tenían absolutamente nada llegarían a un extremo semejante. Todos, incluso los esclavos, intentaban que sus difuntos recibiesen los correspondientes ritos funerarios y una sepultura, porque eso era lo único que aseguraba su acceso al lugar donde habitaban los muertos. Si la persona fallecida no podía llegar al mundo subterráneo, regresaría al de los vivos para alterar su existencia. Una alusión a ese temor la encontramos en una elegía del poeta latino del siglo I a. C. Propercio, donde se habla del fallecimiento de un hombre víctima de un naufragio (la peor muerte posible, porque los cuerpos casi nunca podían recuperarse):

> Volved su cuerpo a tierra, su vida yace en el abismo; vil arena, cubre a Peto con tu propio movimiento; y cada vez que un marino pase frente al sepulcro de Peto, diga: «Tú puedes atemorizar aún al audaz».[77]

---

[76] *Epigramas*, VIII, 75, 9-10, 13-14. Todos los fragmentos que se incluyen de los *Epigramas* de Marcial pertenecientes a los libros VIII-XIV están extraídos de la traducción de J. Fernández y A. Ramírez de Verger para Gredos, Madrid, 1997.

[77] *Elegías*, III, 7, 25-28. Traducción de A. Tovar y M. T. Belfiore en Alma Mater, Barcelona, 1963.

El terror a los muertos se concretaba en la creencia en unos espíritus de los difuntos que podían ser muy dañinos: los lemures. Si los familiares cumplían con los ritos preceptivos, los muertos pasaban a integrarse en el grupo de los Manes, que habitaban en el mundo subterráneo y a los que era necesario rendir culto. Pero si, por el contrario, no se había cumplido con el ceremonial o se había producido algún fallo, las almas de los muertos se incorporaban al grupo de los lemures, que no podían acceder a los infiernos y andaban vagando por el mundo de los vivos. Estos espíritus se confundían también con las larvas, que se aparecían a los vivos bajo la forma de esqueletos terroríficos. Para neutralizar la intervención maléfica de estos fantasmas, los romanos celebraban las *Lemuria* los días 9, 11 y 13 de mayo. Durante esos días, el *pacer familias* realizaba una serie de rituales al llegar la noche para expulsar de la casa a los espíritus malignos.

Cuando un miembro de la familia fallecía, se ponía en marcha una serie de ritos que se iniciaban en la casa. El cadáver se aseaba, se ungía con perfumes y se engalanaba con sus mejores vestidos. A continuación, se depositaba en su boca un óbolo, la moneda destinada a pagar al barquero Caronte —quien había de conducirle a través de la Estigia hasta el Hades—, y era expuesto en el lecho de su habitación para ser velado. Las mujeres iniciaban entonces sus lamentos mesándose los cabellos y gritando desconsoladamente. Era una buena forma de que todo el vecindario se enterase de que alguien había fallecido, aunque, en cualquier caso, iban a tener conocimiento de ello, porque desde la casa se hacía sonar una trompeta. Además, se cerraban las puertas principales como señal de duelo y se paralizaba toda la actividad cotidiana, incluso de las comidas, que no se retomaban hasta el banquete fúnebre, unos tres días después de la defunción. Conocemos estos detalles a través de algunos autores clásicos, como, por ejemplo, Apuleyo:

> [...] Me acompañó en el acto a una casa cuya entrada principal estaba cerrada; me invita a entrar por la puertecita trasera; entramos en una habitación oscura, por estar cerradas las ventanas, y, mostrándome a una señora llorosa y vestida de luto, a cuyo lado se detiene [...]. En las fúnebres circunstancias de esta casa [le dice la viuda al protagonista, mandándole a paseo], hablas de comer y reclamas tu parte, cuando llevamos ya una porción de días sin ver ni el humo del hogar. ¿Crees acaso que has venido aquí a celebrar un banquete? ¿No sería más oportuno que te pusieras a tono con las circunstancias de luto y de lágrimas?[78]

Durante los días en los que el difunto estaba en la casa, se mandaba llamar a la persona encargada de sacar el molde en cera de su cara, la máscara que se guardaría en un estuche de madera en el atrio junto con las restantes *imagines maiorum* de la familia. Una vez velado el cadáver, era conducido por un cortejo fúnebre hasta la pira donde sería incinerado. La procesión se abría con las imágenes de los antepasados del difunto (y de otros personajes relevantes de la ciudad que ya habían pasado a mejor vida, si era un individuo importante, claro está). Se trataba de actores que ahora portaban las *imagines maiorum, caracterizados* como los propios ascendientes fallecidos (con sus insignias, si es

[78] *El asno de oro, II,* 23, 5 y 24, 6-7.

que habían ocupado cargos políticos y militares, etcétera). Detrás se transportaban los restos del finado, seguidos de la familia y todas las personas que quisieran acompañar el cortejo funerario.

Después de la cremación, los restos del difunto se recogían y depositaban en una urna (de cerámica, cristal, alabastro) que se colocaba en el sepulcro que se había preparado al efecto. Normalmente se había reservado alguna pequeña parte del cuerpo sin quemar — un dedo, por ejemplo— para acompañar las cenizas.

La muerte era algo impuro que trastocaba el orden familiar y social. La casa donde se había producido el óbito estaba contaminada *(funesta)*, por lo que era imprescindible su purificación para poder restablecer la rutina. Esa restauración sólo podía llegar después del sepelio, cuando los miembros de la familia se rociaban con agua lustral y pasaban por encima de una pequeña hoguera. Con agua y fuego, los principales elementos purificadores en la Antigüedad, se eliminaban también los elementos impuros de toda la casa, que eran además expulsados cuando el heredero echaba por la puerta los desperdicios que, simbólicamente, había barrido. A continuación, se sacrificaba una cerda a Ceres y se celebraba un banquete en honor del fallecido que incorporaba los siguientes alimentos: habas, lentejas, huevos, apio, aves de corral y sal. El duelo se prolongaba durante nueve días, a lo largo de los cuales se sacrificaba un carnero en honor del Lar y se acudía al sepulcro para depositar perfumes, aceites e incienso y realizar libaciones de vino. Las familias ricas hacían donativos a la ciudad para que todos los habitantes pudiesen unirse a su dolor durante la celebración de las pompas fúnebres.

Después del duelo, los familiares seguían acudiendo periódicamente a la tumba para ofrecer flores y libaciones. Además, su familiar era recordado de manera especial junto con los restantes difuntos de la ciudad en el mes de febrero, durante un periodo de nueve días que finalizaba el 22 de ese mes con la fiesta de las *Caristia*. Ese día se llevaban a cabo libaciones y plegarias en honor de los Lares. En época imperial este tipo de gestos se hicieron extensibles al padre de la patria, el césar.

Unos funerales como los que hemos descrito (también se podían hacer las mismas cosas de manera mucho más sencilla) resultaban realmente costosos y sólo podían ser afrontados por familias con suficientes medios económicos. Había que pagar al empresario de la funeraria *(libitinarius)*, a cuyo cargo estaba la persona que preparaba el cadáver, el encargado de la pira, el enterrador y el maestro de ceremonias. Si además se habían contratado actores para interpretar a los antepasados, se había repartido dinero (u otros beneficios) a los ciudadanos para que acudiesen en masa y se había ofrecido un banquete funerario con muchos invitados, la factura podría haberse disparado. Algunas tumbas de Pompeya mencionan las cantidades empleadas en la organización de los funerales, que podían completarse con otros detalles ostentosos, como la erección de una estatua en el caso ya mencionado del duunviro Aulo Umbricio Escauro. Según consta en la inscripción de su sepulcro, el consejo aportó 2.000 sestercios para pagar los gastos del sepelio, lo mismo que concedió al edil Gayo Vestorio Prisco. Pero aún se podía contribuir con más.

Hasta 5.000 sestercios regaló el consejo a la familia del duunviro Marco Obelio Firmo para la celebración de su funeral.

Estas cantidades eran astronómicas (basta que las comparemos con lo que cobraba una prostituta). El funeral venía a costar más o menos lo que necesitaba una familia para mantenerse durante todo un año. Pero es que, además, había que añadir otros gastos no menos importantes: el precio de la parcela donde se levantaba la sepultura y la construcción de la misma. Si la familia quería hacer ostentación de su riqueza y poder no escatimaba en gastos e invertía grandes cantidades de dinero para edificar el monumento a sus difuntos. Sólo el reconocimiento de la ciudad a la tarea de algunos grandes personajes evitaba este dispendio, que recaía entonces sobre las arcas municipales.

Los sepulcros se encontraban a las afueras de la urbe, pues las murallas marcaban también la diferencia entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Como ya mencionábamos al hablar de la ciudad como espacio consagrado a los dioses, la muerte era impura y debía mantenerse extramuros. Por esta razón, las vías que, partiendo de las puertas —los lugares por donde se sacaban «fuera las cosas necesarias y no puras», como indicaba Plutarco—, unían Pompeya con otras localidades (Herculano, Estabia, Nuceria...) se transformaron en necrópolis que avanzaban a lo largo de varios kilómetros, no sabemos cuántos. Los caminantes y los viajeros podían contemplar, cuando entraban en la ciudad o salían de ella, las sepulturas donde descansaban los personajes más ricos e influyentes, algunos solos, y otros acompañados por sus familiares, libertos y esclavos. Los restos de los ciudadanos libres sin demasiados recursos económicos se depositarían en discretas tumbas ubicadas alrededor de las sepulturas de los ricos o, casi siempre, alejadas de la ciudad, porque las zonas más cercanas a las puertas estaban reservadas para los grandes monumentos dedicados a los miembros de las cites. De hecho, el consejo de la ciudad controlaba directamente hasta 30 metros más allá de las puertas y nadie podía levantar un sepulcro en ese espacio sin su expresa autorización.

Seguramente existió en Pompeya una auténtica competencia entre los miembros de las familias más ricas por, en primer lugar, conseguir una parcela en la necrópolis más cotizada de la ciudad, la que estaba junto a la puerta de Herculano (conocida como la vía de los Sepulcros); en segundo lugar, por hacerse con un terrenito lo más cercano posible a una puerta (probablemente se sentían así más próximos a los vivos y a las atenciones que éstos debían seguir prestándoles); y en tercer lugar, por conseguir los méritos suficientes como para que el consejo decidiese cederles la parcela para levantar su tumba, costear el sepulcro y/o el funeral.

Como ya hemos mencionado, hubo magistrados que gozaron de este honor, disfrutado también por algunos libertos (entre los que existiría también una cierta rivalidad al competir por estos beneficios) y mujeres. El consejo cedió el terreno para que fuese enterrado justo al lado de la puerta de Herculano el liberto que había ocupado el cargo de augustal, Marco Cerrinio Restituto, pero también donde se levantó el sepulcro de la sacerdotisa Mamia, un poco más adelante, el de Septumia en la puerta de Vesubio y el de Esquila Pola en la puerta de Nola.

Había diferentes tipos de sepulcro. De gran empaque, porque sólo se encuentra muy cerca de las puertas, era la tumba en exedra, construcción descubierta, de planta semicircular con banco corrido y respaldos. Acompañando a estos bancos solía haber altares (donde se hacían los sacrificios al difunto) y una columna sobre la que se colocaba la urna en la que estaban depositados los restos del finado. De este tipo son las de Mamia, en la puerta de Herculano, la de Esquila Polia, en la de Nola, o la de Marco Tulio, en la de Estabia.

Algunas tumbas se decoraban con pinturas. La tumba de Gayo Vestorio Prisco, en la puerta del Vesubio, por ejemplo, tenía un altar en torno al cual se desarrollaba una sencilla construcción descubierta en la que lucían unos frescos que representaban escenas de caza, un combate de gladiadores y una mesa sobre la que se había colocado una vajilla de plata.

También era frecuente encontrar en la decoración de las sepulturas los relieves, como en la gran tumba—altar de Nevoleya Tiqué, liberta que dice en la inscripción haber trasladado los restos de su marido Gayo Munatio Fausto (y sus libertos) desde una sepultura en la puerta de Nuceria hasta otra en la de Herculano, mucho más elegante. El sepulcro estaba decorado con una serie de relieves en los que aparecía representado el *bisellium* que el consejo ciudadano había concedido a su marido, un barco, una ceremonia pública y su propio retrato. También la tumba de Eumaquia, la más grande de toda Pompeya, mostraba un relieve de mármol en el que se representaba a unas amazonas.

Había sepulcros que eran compartidos por más de una persona, pues sólo los más ricos podían permitirse una tumba individual. La sepultura del liberto Publio Vesonio Filero, en la puerta de Nuceria, se levantó con el fin de acoger a su antigua ama (Vesonia, hija de Publio) y a un amigo suyo (Marco Orfelio Fausto). Se trataba de una especie de templete con frontón que lucía tres estatuas que representaban a los fallecidos sobre unas curiosas inscripciones. Después de que la sepultura ya hubiese sido construida, surgieron desavenencias irreconciliables entre Publio Vesonio Filero y Marco Orfelio Fausto, de modo que el primero hizo constar este hecho en una inscripción añadida en su tumba para que todo el mundo que pasase por allí la leyese y tuviese conocimiento de la calaña de su ex amigo.

En la puerta de Nuceria se dio con frecuencia este tipo de panteón familiar. La tumba de los Flavios era un gran edificio en cuya fachada se habían abierto varios nichos, dentro de los cuales se colocaron las cabezas esculpidas en piedra de las personas allí_sepultadas. Más frecuente era la conocida como «tumba casa», un sepulcro que emulaba una pequeña vivienda. Esta sepultura tenía ventanas y una puerta por la que se accedía al interior, donde se depositaban las urnas cinerarias sobre el suelo. La fachada estaba decorada con estucos pintados y en el interior también podía haber frescos y mosaicos.

Pero la mayoría de la gente no podría hacerse enterrar en tumbas como las descritas. Lo habitual sería que los restos se depositasen en un lugar marcado únicamente por una pequeña lápida donde sólo se hacía constar el nombre del difunto. Quienes habían pasado discretamente por la ciudad de los vivos, no destacaban mucho más en la de los muertos.

Todas las tumbas a las que hemos hecho alusión se datan en época romana. Efectivamente, se sabe bastante menos de las costumbres funerarias de la ciudad antes de la llegada de los romanos, pero no existe una ausencia total de datos, como ya mencionábamos en el primer capítulo. A medio kilómetro aproximadamente de la puerta de Estabia se excavaron más de cuarenta sepulturas pertenecientes a una sola familia, la de los Epidios, datadas entre los siglos IV y II a. C., y que muestran cómo en esa época los habitantes de Pompeya inhumaban sus cadáveres depositando junto a ellos, en sencillas sepulturas, un pequeño ajuar de joyas y monedas.

Todas las grandes tumbas tenían inscripciones. A veces eran sencillos epitafios donde únicamente se consignaba el nombre: «Marco Popidio, hijo de Apio»,[79] se lee en una tumba de la puerta de Herculano. Sin embargo, cuando las familias poderosas (o con intención de serlo) querían hacer ostentación de su riqueza, mandaban realizar inscripciones más completas, donde además de figurar el nombre del difunto se destacaban los cargos públicos que había ocupado, quién había costeado el funeral y el sepulcro, si el terreno donde se levantaba había sido cedido por la ciudad y con cuánto había contribuido a los gastos (si es que lo había hecho), si el difunto había recibido otro tipo de honores o incluso —como veíamos a propósito de la tumba de Filero, aunque es totalmente excepcional— si se habían producido disputas entre las personas a las que se había dedicado la tumba antes de su muerte. Era muy habitual que estos grandes monumentos se levantasen estando sus propietarios aún en vida.

Además de las cuestiones relativas a la participación económica de la ciudad en algunos sepulcros, de lo que ya hemos hablado antes, sabemos gracias a las inscripciones que hubo maridos que construyeron tumbas para sus mujeres (Numerio Nerenio Celso a Esquila Pala), esposas para sus esposos (Fabia Sabina a Tito Terencio Félix Mayor), de madres a hijos o hijas (Aleya Decimila para Marco Aleyo Libela), de padres a hijos o hijas (Aulo Umbricio Escauro a su hijo del mismo nombre), de libertos a amos (de Calisto aVibrio Saturnino), de amos y amas a libertos y libertas (Nevoleya Tiqué), etcétera.

A veces, el texto estaba escrito en primera persona, como si fuese el propio muerto el que se dirigía a los caminantes. Éste es el caso de la tumba de Publio Vesonio Hiero, que comenzaba diciendo: «Detente, forastero, si no es mucho inconveniente». Los paseantes que caminaban junto a las tumbas leían lo que los difuntos y sus familias habían querido que se recordara de ellos, pero también sus nombres, que, de algún modo, les devolvían a la vida. La costumbre de llamar por su nombre a los desaparecidos tiene un origen muy antiguo y se basa en la idea de que es el nombre lo único que aún les une a sus allegados y que, gracias a éste, pervive en la memoria.

El contrapunto a las inscripciones que aparecen en las tumbas lo ponen, de nuevo, los grafitos. Las inscripciones de los sepulcros nos ofrecen la información «oficial» de los fallecidos, aquellas que ellos mismos, sus familiares y los magistrados querían que la gente leyese al pasar, pero algunos grafitos nos ofrecen, de nuevo, la opinión más sincera, y también más cruel de la calle: «Pirro saluda a su colega Quío. He sabido con dolor que te

[79] CIL X, 957.

has muerto. O sea que adiós». Está claro, quien escribió este grafito estaba destrozado por la muerte de Quío, sobre todo si es el mismo que escribió este otro: «Quío, espero que tus pústulas ulcerosas se abran de nuevo y te abrasen».[80] No habla de grandes méritos como las inscripciones sepulcrales, lo que hace es expresar con brutal sinceridad el odio que le inspiraba el desdichado difunto.

Las sepulturas seguramente estarían llenas de pintadas. Como se encontraban en un lugar de paso, solían lucir grafitos y anuncios de festejos, entre otros reclamos. Junto a ellas se construyeron, además, grandes villas (Villa de Diomedes, de Cicerón, de las Columnas de Mosaico, en la vía de los Sepulcros) y tiendas que ofrecían a los viajeros que entraban o salían de Pompeya, a los paseantes y a los familiares que iban a visitar a sus difuntos todo tipo de productos. Seguro que no faltaban puestos de flores y establecimientos donde se vendían alimentos y bebidas, especialmente leche y miel, que es lo que se solía depositar en las tumbas.

Entonces la muerte era, como sigue siendo ahora, un gran negocio.

[80] CIL IV, 1852, 1820.

III
POMPEYA SUFRE Y MUERE

El 15 de febrero del año 62 d.C., durante el principado de Nerón, Pompeya sufrió un terrible terremoto. Se sigue discutiendo si el seísmo se produjo en el año 62 como señala Tácito[81] o en 63, como dice Séneca.[82] Este último indica que la tragedia tuvo lugar durante el consulado de C. Memmio Regulo y L. Verginio Rufo, es decir, en el año 63, y más adelante subraya esta idea cuando menciona que el terremoto que sacudió Acaya y Macedonia tuvo lugar un año antes que el de Pompeya, y sabemos que éste se produjo en 61.[83] Para dar solución a este problema, que otorga, en general y sin demasiados argumentos, más credibilidad a Tácito, se ha pensado que los nombres de los cónsules que menciona Séneca son una glosa posterior, pues no era muy habitual mencionar el nombre de los cónsules del año en curso, por lo que habría que mantener el 62 como año en el que se había producido el terremoto. Sin embargo, la cuestión no está tan clara y, aunque no hay datos verdaderamente contundentes que permitan inclinar la balanza hacia una u otra fecha, a lo largo de este capítulo optaremos por mantener el año 62, por ser el que más partidarios suele tener.

Es Séneca quien nos da un mayor número de detalles sobre este terrible suceso en el libro VI de sus *Cuestiones naturales*. Lucio Anneo Séneca había nacido en Córdoba (Corduba) a finales del siglo I a. C., aunque siendo aún un niño se trasladó a Roma, donde recibió una esmerada instrucción en retórica y filosofía, particularmente en las doctrinas estoicas. Acusado de estupro por instigación de Mesalina, fue desterrado a Córcega, donde permaneció entre los años 41 y 49. El fruto de esta amarga experiencia sería la obra conocida con el nombre de *Apocolocyntosis (Metamorfosis en calabaza)*, un mordaz panfleto en el que arremete contra Claudio y aclama con entusiasmo el advenimiento de Nerón, de cuya educación se encargaría a su regreso. Secundado por Burro, el prefecto del pretorio, Séneca pretendió guiar al nuevo emperador por la senda del soberano ejemplar, tal como se advierte en su escrito *De clementia*. Sin embargo, en el año 62, tras perder su influencia, Séneca solicitó a Nerón el relevo de sus responsabilidades y se consagró entonces a la filosofía. Tres años más tarde recibió la orden de suicidarse, acusado de participar en la conspiración de Calpurnio Pisón.

Fue en su etapa de retiro de la vida pública cuando el filósofo hispano escribió la obra en la que habla del terremoto campano en el contexto de un estudio sobre fenómenos naturales. ¿Qué es lo que cuenta Séneca?

---

[81] *Anales*, XV, 22, 2.
[82] *Cuestiones naturales*, VI, 1, 1.
[83] *Cuestiones naturales*, VI, 1, 13.

> Tenemos noticias de que Pompeya, populosa ciudad de Campania en la que confluye por un lado el litoral de Sorrento y Estabia, por otro el de Herculano, que ciñendo el mar abierto la transforman en plácido golfo, se ha venido abajo por un terremoto, así como todas las zonas lindantes a las regiones afectadas, mi buen amigo Lucilio; precisamente en época de invierno, época que nuestros antepasados solían asegurar que estaba libre de tal peligro. Tuvo lugar el terremoto en las nonas de febrero, [bajo el consulado de Régulo y Virginio], y asoló, con sus catastróficas secuelas, la Campania, nunca libre de este azote aunque indemne y libre de miedo tanto tiempo. Pues se desplomó también parte de la ciudad dé Herculano, e incluso los edificios que han quedado a duras penas se mantienen en pie; la colonia de Nuceria, aunque sin desastres, no deja de tener motivos de queja. Nápoles también ha sufrido muchas pérdidas entre los particulares, el municipio ninguna, al ser alcanzada ligeramente por la enorme desgracia: se han derrumbado *villae*, en muchos puntos han sufrido el temblor sin consecuencias. Se añade a esto lo siguiente: que un rebaño de seiscientas ovejas ha muerto, que las estatuas se han partido; después de esto, que gente con la mente perturbada e incapaz de dominarse se ha puesto a andar sin rumbo.[84]

Una serie de catástrofes naturales se había vaticinado el 9 de agosto del año 60 debido a la aparición de un cometa cuyo recorrido había sido también estudiado por los astrónomos chinos. Los terremotos de Acaya, Macedonia y Pompeya, así como la muerte del rebaño de ovejas, la rotura de las estatuas y la masa de gente andando perturbada sin rumbo, como señala Séneca, corroborarían el anuncio del corneta. Tampoco era algo tan insólito. ¿Cómo no iban a andar por la ciudad, errantes, aquellos que acababan de perder a sus seres queridos y todos sus bienes?

Pompeya fue la ciudad que sufrió en mayor grado la devastación, pero también Herculano, Nuceria y Nápoles fueron víctimas del desastre natural, un desastre que cogió por sorpresa a los habitantes del golfo, puesto que nadie recordaba haber sufrido nunca daños materiales tan importantes, y menos aún durante el invierno, porque, como recuerda también el filósofo hispano, sus antepasados —entre ellos Aristóteles—[85] consideraban que los seismos se producían durante la primavera y el otoño. Todo era insólito. ¡Pompeya y Herculano estaban en la costa! y «... dice también [Calistenes] que las islas son de suelo más firme y que las ciudades ofrecen más seguridad cuanto más cerca del mar están situadas».[86] Sólo un tímido síntoma —muy poco científico, por otra parte— podría haber sido tenido en cuenta como aviso de un terremoto: la calma y quietud atmosféricas, ya que, «aunque el tiempo era invernal e inseguro, durante los días anteriores el aire se mantuvo en reposo».[87] Pero, evidentemente, y como no podía ser de otro modo, esa calma también había pasado desapercibida entre la población de la zona, que en ningún momento se había sentido amenazada. El verdadero enemigo era el Vesubio, que se estaba preparando para la gran erupción, pero entonces nadie lo sabía.

[84] *Cuestiones naturales*, VI, 1, 1-3; cf. VI, 27, 1-2. Todos los fragmentos que se incluyen de esta obra están extraídos de la traducción de C. Codoñer en Alma Mater, Madrid, 1979.
[85] Arist. *Meteor.*, 366b, 2.
[86] Séneca, *Cuestiones naturales*, VI, 26, 3-4.
[87] Séneca, *Cuestiones naturales*, VI, 12, 2.

El seísmo fue tremendamente destructivo. Prácticamente todos los edificios de la ciudad se vieron afectados, con lo que una gran parte de la población pereció atrapada entre los escombros o sufrió graves heridas que les causarían la muerte días después o terribles secuelas físicas. A los edificios derrumbados o seriamente dañados se unieron los incendios, que se propagaron con mayor facilidad porque era invierno y los fuegos estaban encendidos. Las réplicas se sucedieron y algunos edificios que «se mantenían en pie a duras penas» y que estaban terriblemente dañados en su estructura se venían abajo sin remedio.[88]

Para agravar más la situación, la actividad sísmica continuó siendo intensa durante los siguientes diecisiete años. Suetonio cuenta que, en el año 64, el emperador Nerón sufrió los temblores de un seísmo cuando se encontraba en Nápoles.[89] Apenas había salido el público del teatro, cuando el edificio se derrumbó, y después de haberse salvado milagrosamente de este percance acudió a un combate de gladiadores que se celebró en su honor en Benevento.[90] Sabemos que los pompeyanos se apresuraron a imitar a sus vecinos, luego el emperador, tal vez porque consideró que los pompeyanos ya sufrían bastante con los daños ocasionados por el terremoto, tal vez porque la ciudad había pasado a ocupar un lugar especial en su corazón desde que se había casado con Popea, oriunda de Pompeya, o tal vez por ambas cosas, había reducido a la mitad el castigo impuesto por los disturbios de 59. Los grafitos en los que se lee «Vivan las decisiones imperiales, vivan las decisiones del emperador y de la emperatriz» vienen a corroborar la alegría de los pompeyanos por poder asistir de nuevo a los juegos en el anfiteatro.[91]

La arqueología ha conseguido corroborar las informaciones que aluden a terremotos frecuentes entre 62 y 79. Las excavaciones realizadas en la Región 1 ponen de manifiesto que hubo al menos dos terremotos importantes después del seísmo de 62, y uno de ellos probablemente pocos meses antes de la erupción de agosto de 79. Hoy sabemos, gracias a las investigaciones de sismólogos y vulcanólogos, así como a los datos de posteriores «tragedias vesubianas» como la del año 1631, que es habitual que una gran erupción esté precedida por un periodo de intensa actividad sísmica.

Pero el terremoto, además de causar la muerte de un gran número de personas y dejar sin casa a otras muchas, minó la moral de los habitantes de Pompeya, que se sintieron castigados por los dioses y tremendamente vulnerables. Algunas personas aterrorizadas emigraron, huyendo de un territorio que consideraban terriblemente inseguro. «Revistámonos de valor frente a esta catástrofe —defiende Séneca—, que no puede evitarse ni preverse, y dejemos de prestar oídos a los que renunciaron a la Campania, a los que, después de este accidente, emigraron y dicen que lo que es ellos no piensan acercarse nunca a aquella zona. En efecto, ¿quién les asegura que este o aquel suelo se apoyan sobre

[88] Séneca, *Cuestiones naturales*, VI, 31, 1.
[89] *Nerón*, XX.
[90] Tácito, *Anales*, XV, 34.
[91] CIL IV, 3726.

cimientos más sólidos? Todos son del mismo tipo y, aunque todavía no se hayan conmovido, son conmovibles».[92]

Hasta tal punto se sintieron los pompeyanos conmocionados por esta catástrofe natural, que el seísmo fue inmortalizado en algunas decoraciones. En los relieves del larario de la casa del banquero Lucio Cecilio Jucundo se representó el momento en el que el terremoto sacudió dos de las zonas más afectadas de la ciudad: el foro y la puerta del Vesubio. En la primera escena puede verse cómo el Templo de Júpiter, Juno y Minerva se derrumba hacia la izquierda, junto con las estatuas ecuestres que estaban en la entrada y un arco de triunfo que se abría en la plaza del foro. A la derecha del templo se ve un toro que está siendo conducido al altar por un hombre, junto al cual se exponen diferentes instrumentos utilizados en el ritual, como un cuchillo, una vasija y un plato. En la segunda escena se representa la puerta del Vesubio viniéndose abajo, a punto de aplastar un carro tirado por dos mulas, y separándose del *castellum aquae*. Éste, construido en ladrillo y seriamente dañado, resistió casi milagrosamente evitando que se produjera un nuevo desastre, esto es, una inundación que hubiese arrasado los inseguros cimientos de los edificios públicos y privados. La arqueología redescubriría siglos después las huellas del desastre que el escultor del larario inmortalizó en la casa del piadoso banquero.

Generalmente se ha aceptado que el terremoto de 62 supuso un punto de inflexión en el devenir de la sociedad pompeyana, pues los ricos abandonarían la ciudad propiciando el ascenso de los libertos. Esta teoría se ha visto apoyada por el abandono de algunas de las casas más importantes, que, o bien no fueron restauradas, o bien fueron ocupadas por otros inquilinos, o bien se transformaron en pequeños negocios, como panaderías o batanes.

Los que se quedaron, es decir, la mayoría, se entregaron a la reconstrucción de la ciudad, como atestiguan algunas inscripciones y relieves. Parece que el divino emperador Nerón, amante de la región campana, no ayudó tanto a las ciudades afectadas como hubiera sido de esperar. A su muerte, Roma había sufrido una guerra civil que llevó al gobierno a tres emperadores diferentes —Galba, Otón yVitelio— en tan sólo un año, 69. A continuación, se abrió una etapa de mayor estabilidad gracias a la dinastía Flavia y el primero de sus emperadores, Vespasiano, que sí intervino de una manera directa en Pompeya, pero no tanto para realizar una inyección económica como para regular las apropiaciones irregulares de suelo público que se estaban produciendo, aprovechando la parcial destrucción de los archivos públicos de la ciudad.

El nombramiento de un prefecto especial, Gayo Cuspio Pansa, siguiendo la Ley Petronia, un magistrado con facultades extraordinarias que venía a suplir la ausencia de duunviros y ediles, no había sido suficiente, por lo que el emperador Vespasiano —quien ya tenía fama de avaro por haber intentado aumentar el tesoro del estado vendiendo propiedades imperiales en Egipto, incrementando las cargas fiscales en las provincias y eliminando las exenciones fiscales de las que disfrutaban algunas ciudades y particulares— decidió nombrar un magistrado que representara la autoridad del

[92] *Cuestiones naturales,* VI, 1, 10.

mismísimo emperador y velase por sus intereses recuperando los bienes públicos de la colonia que habían sido ilícitamente usurpados. Este magistrado sería el tribuno Tito Suedio Clemente, a quien se concedió la prerrogativa de juzgar las causas eliminando el derecho de apelación. La labor del funcionario al mando de Vespasiano se hizo constar en unas inscripciones que fueron colocadas en las puertas de la ciudad (se han encontrado cuatro idénticas en las puertas de Herculano, Vesubio, Nuceria y Marina) para que todas aquellas personas que entrasen o saliesen de la misma pudiesen leerlas. Éstas dicen lo siguiente:

> Bajo la autoridad de César Vespasiano Augusto, Tito Suedio Clemente, tribuno, realizó una investigación de las tierras públicas de las que se habían apropiado algunos propietarios privados, y una vez investigado el caso, las devolvió a la ciudad de Pompeya.[93]

Como ya mencionábamos en el capítulo anterior, Tito Suedio Clemente reapareció en un grafito pidiendo el voto para Marco Epidio Sabino, candidato a duunviro, lo cual muestra no sólo su implicación en la política local, sino también su posible capacidad de atracción. No serían pocos los que pensasen que Clemente podría, en caso de necesidad, interceder por ellos ante el emperador, por lo que convenía tenerle contento.

No tenemos, por tanto, la certeza de que Vespasiano ayudase económicamente a la colonia en su reconstrucción, aunque en su favor hay que decir que sí sabemos que en Herculano hizo algunas inversiones, como la restauración del templo dedicado a la *Mater Deum* —la Madre de los Dioses—, que finalizó en el año 76, gracias a la financiación de este emperador.[94]

A pesar de todo, Pompeya confió especialmente en la inversión de los particulares para afrontar, al menos, las medidas más urgentes. Fueron tantos y tan grandes los daños sufridos —acrecentados por los frecuentes movimientos sísmicos entre 62 y 79—, que las rehabilitaciones se dilatarían a lo largo del tiempo por la escasez de medios económicos, de mano de obra y de materiales. Como siempre se agudiza el ingenio en tiempos de crisis, los arquitectos aplicaron nuevas soluciones que abaratasen los costes de las reparaciones reutilizando materiales, empleando otros más económicos y probando nuevas técnicas, por ejemplo, en los paramentos, donde ganó peso el ladrillo.

Además de reconstruir la ciudad, era necesario restaurar la confianza de los dioses en las poblaciones afectadas. Las divinidades se habían enfadado por algún motivo y habían castigado a Pompeya y las poblaciones colindantes con este terrible terremoto, pero ahora se hallaban más encolerizadas aún porque habían perdido sus casas —los templos—, en torno y dentro de los cuales había campado la muerte, la muerte impura que debía mantenerse alejada de los lugares consagrados a las divinidades. La reconstrucción material sería ardua, pero tanto o más lo sería la religiosa. Los primeros encargados de

[93] CIL IV, 1018.
[94] CIL X, 1406.

proteger la ciudad tras la devastación serían los Lares, los cuales recibieron los primeros sacrificios expiatorios.

Pero los años pasaban y el dinero, los materiales y la mano de obra continuaban siendo insuficientes, tanto que para cuando se produjo la erupción del Vesubio en el año 79 aún se estaban efectuando tareas de restauración en la mayor parte de los edificios públicos y templos pompeyanos: en el foro, en los comicios, en los edificios municipales, en la basílica, en las Termas Estabianas, en las Termas Suburbanas, en el Teatro Grande, en la Palestra Grande, en el *castellum aquae* y en los conductos de agua, así como en los Templos de la Tríada Capitolina,Apolo, Fortuna Augusta y Venus. Todo, prácticamente, estaba en obras y no parece que pueda achacarse únicamente al terremoto de 62, sino, como hemos señalado, a sucesivos movimientos sísmicos.

Algunos autores defendieron que el Templo de Júpiter, Juno y Minerva —que aún no tenía ni techo en 79— fue utilizado como taller, puesto que los arqueólogos han encontrado piezas de mármol de gran tamaño —una cabeza de hombre (Júpiter?) y una de mujer (Juno o Minerva?), un pie, un busto sin cabeza, una máscara y otros fragmentos de estatuas—que tendrían como destino si no el propio templo, el foro, donde también han aparecido fragmentos de estatuas, pero ninguna de las esculturas que decoraban este espacio. El estado en el que se encuentra es hasta tal punto ruinoso frente a otros espacios públicos de Pompeya o Herculano, que algunos investigadores han pensado que aún no estaba en uso en el momento de la erupción. Sin embargo, en la actualidad otra teoría aboga por considerar que el propio emperador habría podido promover, aportando la dotación económica pertinente, las obras de restauración del foro, que o bien había quedado destrozado por el terremoto y aún no había alcanzado un estado aceptable en el año 79, o bien había vuelto a sufrir graves daños en algunos de los numerosos movimientos sísmicos que se produjeron después de 62. La ausencia de esculturas (por ejemplo, no aparecen las estatuas ecuestres que flanqueaban la entrada, como sabemos gracias al relieve hallado en la casa del banquero) podría deberse, según esta hipótesis, a que habrían sido extraídas durante las labores de rescate llevadas a cabo en Pompeya después de la erupción del Vesubio (ésta fue la zona que quedó más a la vista) o en posteriores incursiones en busca de tesoros. Siguiendo esta teoría, el almacenamiento de piezas en el Templo de Júpiter, Juno y Minerva no se debía tampoco a que este edificio fuese utilizado como taller, sino a que los primeros arqueólogos que trabajaron en la zona habían concentrado en el templo fragmentos de esculturas hallados en las proximidades.

Da la impresión de que la reconstrucción del foro se había abordado comenzando por el lado oriental —que está prácticamente acabado en el momento de la erupción—, para continuar por el meridional —donde quedaban algunas tareas como los refuerzos de las paredes en los edificios municipales— y el occidental —con bastantes daños sin reparar, como en la columnata y en la *cella* del Templo de Apolo.

Algunos edificios de uso no estaban operativos en el momento de la erupción. Las Termas Estabianas y las Suburbanas no podían estar en funcionamiento porque los arqueólogos han detectado una intensa actividad de restauración en ambas instalaciones,

en especial en las segundas, que habían sufrido graves daños. El Teatro Grande había sido reparado sólo en parte, aún estaba pendiente la zona superior de la *cavea.* El pórtico posterior había sido reconvertido en cuartel para los gladiadores, los cuales podían hacer ejercicio en el patio central. Tampoco la Palestra Grande estaba del todo operativa, al menos la piscina, cuyas tuberías permanecían sin reparar.

Los únicos edificios públicos que habían sido enteramente restaurados en 79, e incluso en algunos casos ampliados gracias a iniciativas privadas, eran: el Edificio de Eumaquia, el *macellum,* las Termas del Foro, el anfiteatro y el Templo de Isis.

El Edificio de Eumaquia, el *macellum* y las Termas del Foro habían sido reparados y redecorados, incluyendo estucos, revestimientos de mármol y pinturas. Las Termas del Foro, que no habían resultado demasiado perjudicadas, eran las únicas instalaciones de este tipo que estaban en funcionamiento en la ciudad, pues las Estabianas y las Suburbanas se encontraban en reparación y las Centrales en construcción.

Tradicionalmente se ha sostenido que el edificio que se encuentra en el foro junto al de Eumaquia era un templo dedicado a Vespasiano después del terremoto. Sin embargo, como veíamos en el capítulo anterior, parece que se trata más bien de una construcción levantada a instancias de la sacerdotisa Mamía a finales del siglo I a. C. para rendir culto al genio de Augusto. Se ha supuesto que en el altar que se encuentra en su interior se realizaban los sacrificios propios del culto imperial, por lo que es lógico que el templo en cuestión hubiese sido restaurado, ya que era fundamental dar continuidad a los ritos que cohesionaban religiosamente todo el imperio.

Otro templo que había sido totalmente reconstruido en 79 es el de Isis. La construcción mostraba un aspecto impecable, con un pórtico nuevo y coloridas pinturas que representaban escenas mitológicas y rituales. Se había hecho cargo de la financiación de las obras Numerio Popidio Celsino, como se hace constar en una inscripción ubicada en un sitio bien visible, a la entrada del templo.[95] Celsino tenía sólo seis años cuando costeó estas reparaciones que le permitieron entran en el consejo municipal a pesar de su corta edad. Evidentemente, había sido su padre, Numerio Popidio Ampliato, posiblemente un rico liberto (porque también aparece entre los augustales) y, por tanto, sin posibilidad de ocupar cargos políticos, quien había realizado la inversión con el fin de garantizar que su hijo sí pudiese ascender en la escala social. Ampliato estaba muy, pero que muy interesado en hacerse un hueco en la elite pompeyana, por lo que además de restaurar el Iseo donó al templo —como hicieron también otros libertos— una estatua de Osiris—Baco.

Asimismo parece que fue la iniciativa privada la que corrió con los gastos de reparación en el anfiteatro. En este caso habrían sido el prefecto Gayo Cuspio Pansa y su hijo quienes habrían hecho las inversiones necesarias para arreglar los asientos más altos de la *cavea,* reforzar los corredores e introducir nuevas decoraciones pictóricas. En las inscripciones del anfiteatro no se menciona explícitamente que ellos hubiesen costeado las reformas, pero parece lo más lógico teniendo en cuenta que son mencionados con todos sus cargos

[95] CIL X, 846.

junto a dos nichos (en los que no se ha encontrado ninguna estatua) en el corredor de entrada.

Las instalaciones y edificios públicos habían quedado seriamente dañados por los terremotos, pero también, evidentemente, las casas. Como veíamos anteriormente, algunas fueron abandonadas (están en mal estado y no se detectan signos de reconstrucción). Otras fueron reconvertidas en tiendas o diferentes tipos de negocios (que solían coexistir con la vivienda de los propietarios), como es el caso de la Casa del Centenario, que se había convertido en una posada, unos baños y, según algunos creen, un lupanar. Pero también en muchas viviendas se hicieron reformas. Hay casas donde se abordaron únicamente las reparaciones más urgentes, en otras se comenzaron las obras pero posteriormente se abandonaron (¿falta de presupuesto?), mientras que en algunas se llevó a cabo un proceso integral de remodelación y modernización. Hubo para todos los gustos.

La famosa Casa de los Vetios —que se ha supuesto era propiedad de una familia de libertos, los nuevos ricos— es una de las viviendas pompeyanas en las que se trabajó más a fondo con el fin no sólo de reparar los daños originados por el terremoto, sino también de proporcionarle un nuevo aspecto adaptado a la moda del momento. Se emplearon los mejores materiales y las paredes fueron decoradas con lo último en pintura mural, los frescos del Cuarto Estilo. En la Casa de los Pintores. Trabajando se estaban preparando las paredes para comenzar a pintar, y en la Casa de los Castos Amantes (que se ha pensado que podría ser un restaurante) se habían hecho algunos arreglos en los frescos. Los propietarios de la Casa de Menandro estaban reformando los baños, aunque a lo mejor ni siquiera tenían agua corriente en el momento de la erupción, pues los arqueólogos han encontrado muchas zanjas en las calles que debieron de abrirse para reparar las tuberías resquebrajadas, presumiblemente, por los movimientos sísmicos. En la Casa de Polibio se estaban restaurando algunas estancias, como muestran los recipientes de cal, y en la de la Venus en Biquini habían comenzado a cambiar la decoración, aunque parece que hacía tiempo que no trabajaba nadie en la vivienda. La Casa de Amaranto había comenzado a repararse, pero después se abandonaron las obras, cosa que también sucedió en algunas habitaciones de la Casa de Ariadna, una de las más grandes de Pompeya, con sus 1.700 metros cuadrados. La amplitud de la vivienda era tal que la vida de la familia que la habitaba se trasladó a un ala de la casa, dejando sin ocupar la otra zona que quizá tenían proyectado restaurar más adelante.

Carpinteros, estucadores, pintores, albañiles y todo tipo de profesionales de la construcción estaban haciendo su agosto en una ciudad donde los terremotos habían hecho imprescindibles las reformas. Pero su próspero negocio iba a tener un dramático final. Todas las tareas de reconstrucción se iban a interrumpir drástica y dramáticamente. Eran innecesarias. La vida de la ciudad iba a detenerse de forma repentina, con sus obras a medias, el 25 de agosto del año 79. La culpable era la montaña que tanta riqueza les había proporcionado gracias a sus fértiles laderas, el Vesubio.

El Vesubio mide unos 1.200 metros y tiene dos cráteres. Los especialistas creen que pudo tener un solo cono que se desplomó a consecuencia de la fuerza devastadora de la erupción del año 79 y que sería lo que conocemos como el monte Somma que rodea el otro cráter. El volcán se levanta al sudeste de una gran caldera de unos 13 kilómetros de diámetro donde hay unos treinta cráteres más que emiten gases sulfurosos. Esta región es la llamada Llanura Flegrea, estudiada a fondo en el siglo XVIII por uno de los primeros volcanólogos, sir William Hamilton —embajador británico en la corte napolitana— en su obra *Campi Phlegrei* (2 volúmenes, 1776).

Antes del año 79 el volcán ya había entrado en erupción, pero en una época demasiado lejana como para que los habitantes de Campania pudiesen recordarlo. Había sido en la Edad del Bronce Antiguo, entre los siglos XIX y XVII a.C. Pero ¿sabían o no sabían los habitantes de la bahía de Nápoles que vivían en las faldas de un volcán? Las opiniones son contradictorias, y aunque hay indicios de que aquellas lejanas erupciones habían dejado su humeante huella, no existía en latín una palabra que significase «volcán» tal y como nosotros entendemos el término en la actualidad. Los primeros que llamaron «volcanes» a las montañas que escupían fuego fueron los navegantes portugueses que contemplaron erupciones en otras latitudes y establecieron la comparación con el Etna y elVesubio. Más tarde, ya en el XVIII, sería sir William Hamilton, amante de las antigüedades pompeyanas, el que diese un paso de gigante en la conformación de la vulcanología como disciplina científica. Sobre este personaje tendremos que volver más adelante.

Los textos de algunos autores griegos aluden al territorio en torno alVesubio como «fragua de Hefesto», «llanura ardiente» y «tierra de fuego». Hefesto era el dios griego del fuego que se identificó con el Vulcano romano (de ahí el término «volcán»). Según el mito, había nacido cojo y deforme, por lo que su madre, la diosa Hera, le rechazó (como al Patito Feo) y encomendó su crianza a Cedalión, el cual le enseñó el trabajo de la fragua y la metalurgia. A pesar de que sus compañeros del Olimpo se mofaban frecuentemente de él, se casó con la diosa más bella, Afrodita. Ésta, como no podía ser de otro modo, le fue infiel, aunque el desliz le costó caro, porque Hefesto fabricó una red invisible con la que pilló a su esposa con Ares, su amante, in fraganti, provocando la hilaridad de los demás dioses.

Así pues, el Vesubio era para los griegos algo así como una tierra de fuego donde habitaba Hefesto. Estrabón decía lo siguiente a propósito del entorno pompeyano:

> Domina estos lugares el monte Vesubio que está colonizado en derredor por tierras de cultivo muy hermosas, salvo en su cima. Esta misma es plana en su mayor parte, pero totalmente improductiva, y por su aspecto parece ceniza y muestra unas grietas, que se abren como poros, de piedras ennegrecidas en su superficie, como si hubieran sido consumidas por el fuego. En cierta medida, se podría conjeturar que, en otro tiempo, este territorio fue pasto de las llamas, que albergaba cráteres de fuego y que éste acabó por extinguirse por falta de madera. Quizás ésta sea la causa de la fertilidad de su entorno, como en el caso de Catania, donde, según se dice, la parte recubierta de ceniza procedente

de las ascuas arrojadas por el fuego del Etna han producido una tierra muy favorable para la vid.[96]

Los habitantes de las faldas del Vesubio sabían bien que este territorio era muy fértil y tal vez atribuían esa riqueza que favorecía la producción de buenos caldos a la montaña, si tenemos en cuenta que hay representaciones artísticas en las que se realiza esa conexión. Como ya hemos mencionado, un fresco de la Casa del Centenario mostraba el Vesubio rodeado de viñedos junto a Baco (Dioniso griego), dios del vino.

Diodoro Sículo, autor griego de Sicilia (es decir, procedente de las colonias que los griegos habían fundado en esta isla desde el siglo VIII a.C.) que vivió en el siglo I a.C., comparaba al Vesubio con el Etna y decía de él que conservaba «muchos vestigios de sus antiguos fuegos».[97] Contemporáneo de éste, Vitruvio comentaba en su famosa obra *De architectura* que el Vesubio «eruptaba unas llamas que llegaban hasta los campos limítrofes» y relaciona la montaña con el Etna a propósito de la piedra pómez.[98]

Ni Séneca —que se había extendido ampliamente hablando del terremoto— ni Plinio, que serían los autores más «científicos», relacionaron la montaña que presidía la bahía con ninguna manifestación natural digna de mención, mientras que Cicerón, el famoso político, filósofo y orador, que tenía casa en Pompeya, llamaba al Vesubio «isla vulcánica» o «isla de Vulcano», el dios asimilado a Hefesto que, casualidades de la vida, celebraba su fiesta más importante, las *Vulcanalia,* el 23 de agosto (justo un día antes de la gran tragedia). También en algunas inscripciones, el monte, que ya hemos visto asociado a Hefesto—Vulcano y Baco, se identificó con Júpiter, el dios más importante del panteón, conocido por su control sobre los fenómenos atmosféricos, especialmente el rayo.

Estas alusiones a un dios del fuego viviendo en la montaña o a una divinidad que también provocaba incendios a través del rayo se enmarcan dentro de tradiciones míticas que transmiten vagos recuerdos de lejanas erupciones que no afectaban en absoluto a la vida cotidiana de los habitantes de la bahía ni se asociaban con los frecuentes terremotos que se producían en el entorno. En cualquier caso, eso tampoco hubiese evitado que la población se asentase allí. Desde el año 79 hasta hoy se han producido numerosas erupciones que no han impedido que la gente habite las faldas de este volcán durmiente, y en la zona viven actualmente unos tres millones de personas.

El testimonio más completo y desgarrador de la erupción del Vesubio del año 79 d.C. lo encontramos en dos cartas que Cayo Plinio Cecilio Segundo (Plinio el Joven) escribió a Tácito (historiador que vivió entre los siglos I y II d.C.) explicándole las circunstancias en las que se había producido la muerte de su tío, Cayo Plinio Secundo (Plinio el Viejo). Éste era un afamado naturalista, erudito y militar, que en el año 79 ocupaba el cargo de almirante de la flota del Tirreno, con base en Miseno. Había nacido en Como hacia el año 24, pero desde allí se había trasladado a Roma para enrolarse en el ejército. Participó en las

[96] V, 4, 8. Traducción de J. Vela Tejada y J. Gracia Artal, Gredos, Madrid, 2001.
[97] *Biblioteca Histórica,* IV, 21, 5.
[98] II, 6, 1-2.

campañas de la Galia como *praefectus alae* y llegó a ser nombrado *procurator* de la Hispania Citerior. Cayo Plinio Secundo escribió varios libros, entre los que destaca su *Historia Natural,* una obra de carácter enciclopédico elaborada a partir de numerosas consultas a diferentes autores. Estaba dividida en treinta y seis libros, a los que su sobrino Plinio añadiría uno más, dedicado a los índices y a la bibliografía, que colocó delante de éstos. Todos han llegado hasta la actualidad gracias a que han sido ampliamente consultados a lo largo de la historia. La planificación temática de la *Historia Natural* quedó organizada de la siguiente manera: libro II, descripción física y matemática del universo; del III al VI, geografía general y etnografía; el VII, antropología y fisiología del hombre; del VIII al XI, zoología; del XII al XIX, botánica y agricultura; del XX al XXVII, medicinas derivadas de las plantas; del XXVIII al XXXII, animales de utilidad médica; y del XXXIII al XXXVII, mineralogía, metalurgia y tratamiento de las piedras. Se incluye además en estos últimos una historia general del arte antiguo. Los contenidos de su magna obra no dejan lugar a dudas: Plinio era lo que podríamos llamar un sabio. Sus ansias de conocer eran insaciables y, de algún modo, le condujeron a la muerte.

Vivían en Miseno con Plinio, su sobrino y su hermana. Después de la muerte de su padre, Plinio el Joven había sido adoptado por su tío, que se había encargado directamente de su formación. Cuando vivió la erupción del Vesubio tenía tan sólo diecisiete años, pero ya despuntaba por su dedicación al estudio. Más tarde ejercería como abogado, sería consejero del emperador Trajano, llegaría a pretor en el año 93 y a cónsul en el 100. De su obra destaca su *Epistolario,* dividido en diez volúmenes, donde quiso emular las cartas de Cicerón. Plinio el Joven supo cómo se habían ido desarrollando los acontecimientos que desembocaron en la muerte de su tío gracias a los testimonios de alguna o algunas de las personas que le acompañaron durante aquéllas fatídicas cuarenta y ocho horas.

La descripción que realizó Plinio de la catástrofe ha tenido una importancia trascendental en la reconstrucción de la secuencia de los sucesos que tuvieron lugar en aquel funesto 24 de agosto, si bien el relato de la erupción pareció tanto a los contemporáneos del autor como a lectores posteriores tan tremendamente inverosímil que pocos le creyeron. De hecho, han sido los vulcanólogos los que han comprobado, ya muy tardíamente, que tal como contó Plinio a Tácito, hay erupciones violentas con proyección en altura de materiales pulverizados que forman un penacho con figura de sombrilla, que en su honor se conocen como «erupciones plinianas».

Al margen de que la descripción del estallido del volcán resultase más o menos creíble, lo cierto es que nadie dudó de que la carta dirigida a Tácito era la fuente más valiosa de la que se disponía para aproximarse a los acontecimientos. Como veremos en el capítulo VI, muchos de los viajeros que se disponían a visitar el Vesubio y Pompeya leían antes las famosas epístolas para sumergirse adecuadamente en el ambiente. «¿Quién pone freno a la imaginación? —nos dice el novelista español Pedro Antonio de Alarcón, quien deseoso de conocer los movimientos intelectuales que estaban triunfando en Europa, había emprendido un viaje que le llevaría hasta Nápoles en 1861—. La imaginación sabe que aquella cinta gallarda de flotante humo, coloreada por el sol de la mañana, es la

respiración del monstruo, que ha devorado tantas ciudades, y cuyos rugidos, cuyas palpitaciones hacen temblar esta comarca. Y a mí me horroriza tanto más aquella leve enseña de un poder tan formidable, cuanto que he pasado parte de la noche leyendo a Plinio el Joven y meditando horrorizado en la destrucción de Herculano y de Pompeya: es decir, que la idea del Vesubio no reviste en mi imaginación una forma amiga, sino enemiga y espantosa. No, yo no vengo a admirarlo: vengo a contemplar los cadáveres de sus víctimas».[99]

Los manuscritos de la epístola de Plinio que más ha trascendido indican que la catástrofe se produjo el 24 de agosto, pero hay algunas copias medievales del mismo texto que retrasan la erupción. Este dato, unido al hecho de que en las excavaciones hayan aparecido algunos frutos otoñales y víctimas bastante abrigadas para ser agosto, ha invitado a pensar que la erupción pudo haberse producido entre los meses de octubre y noviembre. No lo sabemos con certeza, pero puesto que no hay, a día de hoy, datos de suficiente peso que permitan afirmar que la explosión del volcán se produjo en otoño, nosotros seguiremos adelante con nuestra descripción aceptando la fecha canónica del 24 de agosto del año 79 d.C.

Veamos en primer lugar qué es lo que cuenta Plinio de la erupción del Vesubio a propósito de la muerte de su tío:

> G. Plinio saluda a su querido Tácito:
>
> Me ruegas que te relate la muerte de mi tío materno a fin de que de ese modo puedas transmitirla con mayor fidelidad a los siglos venideros. Te doy las gracias, pues veo que su muerte, si es celebrada por ti, se asegura una gloria imperecedera. En efecto, aunque mi tío murió con ocasión de un desastre que arrasó las más hermosas de las costas, y que junto a él hizo desaparecer poblaciones enteras y ciudades, un suceso este tan extraordinario que parece asegurar que su recuerdo ha de permanecer siempre vivo, y aunque él, por su parte, compuso un gran número de obras que pasarán a la posteridad, no obstante, la inmortalidad reservada a tus propios escritos contribuirá en buena medida a perpetuar su memoria. Tengo, ciertamente, por dichosos a aquellos a los que por un presente de los dioses les ha sido concedido o bien llevar a cabo empresas dignas de ser fijadas por escrito o bien escribir obras dignas de ser leídas, pero tengo por los más dichosos de todos a aquellos a los que ambos dones les han sido concedidos. De estos últimos formará parte mi querido tío tanto por sus propios escritos como por los tuyos. Por esta razón, emprendo con tanto mayor agrado la tarea que me propones, es más, la reclamo para mí.
>
> Se hallaba en Miseno y disponía del mando militar supremo sobre la flota romana de esa región, que dirigía él en persona. El noveno día antes de las calendas de septiembre, alrededor de la hora séptima, mi madre le señala la aparición de una nube de un tamaño y un aspecto inusitados. Él, después de haber estado tumbado al sol y haberse bañado a continuación en agua fría, había comido un poco reclinado sobre su lecho, y en ese momento se hallaba trabajando. Pide entonces que le pongan unas sandalias y sube hasta el lugar

[99] *De Madrid a Nápoles. Pasando por París, Ginebra, el Mont-Blanc, el Simplón, el Lago Mayor, Turín, Pavía, Milán, el Cuadrilátero, Venecia, Bolonia, Módena, Parma, Génova, Pisa, Florencia, Roma y Gaeta. Viaje de recreo realizado durante la guerra de 1860 y sitio de Gaeta en 1861,* Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Madrid, 1861. Todas las citas de esta obra son de la edición de Ed. Nausícaa, Murcia, 2004, pp. 628-629.

desde el que mejor se podía observar aquel extraordinario fenómeno. Una nube se eleva en el horizonte, sin que pudiese saberse desde tan lejos en qué montaña se había originado, sólo después se supo que procedía del Vesubio. Ningún otro árbol presentaba una semejanza mayor con ella y una forma más próxima que el pino. En efecto, tras elevarse sobre una suerte de tronco larguísimo, en su parte superior se expandía formando como si fuesen ramas, debido, creo, a que, luego de ascender llevada por un soplo de aire muy poderoso, seguidamente, viéndose privada de éste, carente ya de cualquier vigor, o incluso vencida por su propio peso, se iba disipando, extendiéndose a lo ancho. En unos lugares era de color blanco, y en otros aparecía llena de suciedad y moteada de manchas en virtud de la tierra y la ceniza que había levantado.

Le pareció un fenómeno de gran interés y digno de ser estudiado más de cerca, como no podía ser menos en el caso de un hombre tan instruido como él. De modo que dispone que se prepare para su uso una nave liburna y me ofrece la posibilidad de acompañarlo, si lo deseo. Le respondí que prefería quedarme a trabajar, pues se daba la circunstancia de que, precisamente, él mismo me había encomendado escribir sobre un tema. Se disponía ya a partir cuando recibe un billete de Rectina, la esposa de Casco, que, aterrorizada por el peligro que la amenazaba, pues su villa se hallaba justamente bajo la nube y no tenía ninguna posibilidad de huir de ella a no ser en una nave, le rogaba que la socorriese en la situación tan crítica en la que se encontraba. Toma entonces una nueva decisión, y lo que había empezado a hacer movido por su pasión por el saber, lo lleva ahora a cabo empujado por su gran corazón. Ordena que zarpen al instante las cuadrirremes, y también él se embarca para acudir en auxilio no sólo de Rectina, sino de muchos otros, pues los encantos de la costa habían, atraído a una gran afluencia de gente. Se apresura en dirección a ese mismo lugar del que otros huyen, y sin titubear mantiene el curso de su nave y el timón directos al corazón del peligro, tan libre de temor que todos los movimientos de aquella nube terrible, todas las figuras que adoptaba, según las iba observando, las dictaba a un secretario o bien tomaba nota de ellas él mismo.

Ya caía ceniza sobre las naves, más caliente y más densa cuanto más se aproximaban. Ya caían incluso rocas volcánicas y todo tipo de piedras ennegrecidas, quemadas y destrozadas por el fuego. Ya el fondo del mar, que se había levantado, y el desmoronamiento de la montaña les impedían llegar hasta la costa. Tras dudar un instante si debía o no retroceder, dice a su timonel, que le aconseja dar la vuelta: «La fortuna ayuda a los valientes. Pon rumbo a la villa de Pomponiano». Ésta se encontraba en Estabia, por lo que la separaba de ellos el golfo, que se hallaba justamente en el medio (en efecto, allí la costa se retira gradualmente hacia el interior, adoptando una forma curva, por lo que el mar penetra dentro de ella). Aunque en esa zona el peligro no era aún inminente, no obstante, conforme aumentaba de tamaño, se lo veía aproximarse desde la lejanía. Por ello, Pomponiano había hecho llevar sus bagajes a unas naves, decidido a huir de allí tan pronto como amainase el viento, que entonces les era contrario. Llega mi tío, empujado por este mismo viento, que en ese momento a él le era muy favorable, abraza a su amigo, que tiembla de miedo, lo consuela, le da ánimos, y para aplacar los temores de éste, haciéndole ver lo tranquilo que él está, por su parte, ordena ser transportado hasta la sala de baños. Después de lavarse, acude a cenar y en todo momento muestra un humor excelente, o lo que es igualmente admirable, aparenta estar de un humor excelente.

Entretanto, en muchos puntos del monte Vesubio resplandecían unas altísimas llamas y unas enormes columnas de fuego, cuyo fulgor y claridad se veían aumentados por las

tinieblas de la noche. Mi tío, con objeto de tranquilizar los ánimos, aseguraba que lo que ardía eran fuegos que habían sido dejados encendidos por los campesinos en su huida precipitada y villas abandonadas, sin que no quedase ya nadie allí. Seguidamente, se fue a dormir y disfrutó, sin duda, de un sueño muy plácido, pues los que pasaban por delante de su puerta podían oír claramente su respiración, que debido a su corpulencia era bastante ronca y sonora. Pero, al cabo de un rato, el patio por el que se accedía hasta su habitación se hallaba tan cubierto de ceniza y rocas volcánicas que, si mi tío se hubiese quedado más tiempo dentro de su estancia, le habría resultado imposible salir de ella. Así pues, tras ser despertado, se aleja de allí y se reúne con Pomponiano y los otros que habían preferido mantenerse despiertos. Deliberan entre ellos si deben permanecer bajo techo o salir a cielo abierto. En efecto, los edificios vacilaban a causa de frecuentes e importantes temblores de tierra y, como si hubieran sido arrancados de sus cimientos, parecían moverse hacia uno y otro lado para luego recuperar su posición inicial. Aunque en terreno descubierto existía el riego de las rocas volcánicas que caían, como éstas eran ligeras y habían sido corroídas por el fuego, la comparación de uno y otro peligro hizo elegir este último. Y ciertamente, en el caso de mi tío unas razones vencieron sobre otras, en los demás fue un miedo el que se impuso sobre otro miedo. Entonces, cortando tiras de ropa blanca, se sujetan con ellas unas almohadas sobre sus cabezas, ésta fue su protección contra todo lo que caía.

Ya había amanecido un nuevo día en otras regiones, pero allí persistía una noche más oscura y más impenetrable que cualquier noche que se pueda imaginar, cuya negrura, no obstante atenuaban muchas antorchas y luces de todo tipo. Decidieron acercarse hasta la costa y comprobar sobre el terreno si el estado del mar permitía ya salir a los barcos. Sin embargo, éste aún continuaba embravecido e innavegable. Mi tío, reclinándose sobre un trozo de tela extendida en el suelo, solicita una y otra vez agua fresca para beber. Poco después, las llamas y el olor del azufre, que anuncia que el fuego se aproxima, hacen huir a todos los demás y a él parecen reanimarlo. Entonces, apoyándose sobre dos esclavos, se puso de pie, pero de inmediato cayó de nuevo al suelo, debido, creo yo, a que el espeso humo que lo rodeaba le impedía tomar aire con facilidad, obstruyéndole las vías respiratorias, que, en su caso, eran estrechas y débiles por naturaleza y sufrían de frecuentes opresiones. Cuando se hizo nuevamente el día, esto es, dos días después de que mi tío hubiese visto el sol por última vez, su cuerpo fue encontrado en perfecto estado, sin una sola herida y vestido exactamente con la misma ropa que él había querido ponerse. Por su aspecto, parecía más bien un hombre dormido que uno muerto.

Entretanto, en Miseno mi madre y yo... Pero esto no interesa a la historia, y tú has querido conocer únicamente los detalles de la muerte de mi tío. Así pues, concluiré esta carta. Añadiré tan sólo que te he hecho un relato completo de todo aquello que yo mismo presencié y de lo que me fue referido inmediatamente después de los acontecimientos, cuando los recuerdos son más dignos de crédito. Ya elaborarás tú tu propio resumen con los elementos principales de estos sucesos. Una cosa, en efecto, es escribir una carta y otra una obra histórica, una cosa dirigirte a un amigo y otra al mundo entero. Cuidate.[100]

Plinio habría salido de Miseno probablemente hacia las 15.00 por motivos científicos y humanitarios: observar el fenómeno natural más de cerca y rescatar a cuantas personas

[100] *Epístolas,* VI, 16. Se ha recogido la traducción de las cartas de Plinio realizadas por J.C. Martín para Cátedra, Madrid, 2007.

pudiera, incluida Rectina, la esposa de su amigo Casco, que había quedado retenida en la villa que tenía en Herculano o en Oplontis.A Plinio le habría sido imposible acercarse a la costa, porque para entonces ya se había producido un tsunami que habría originado un levantamiento del fondo del mar. La lluvia de rocas, el viento y la oscuridad harían también imposible llevar los barcos a tierra, por lo que Plinio decidió continuar hacia el sureste, hacia Estabia, donde tenía una villa otro de sus amigos, Pomponiano. Esta ciudad no se había visto ni se vería afectada por las nubes ardientes, únicamente —que no es poco— las cenizas y los *lapilli* amenazaban a la población. A pesar de que la lluvia de piedra pómez no cesaba, Plinio tomó tranquilamente un baño y se tumbó a descansar, pese a los nervios de su anfitrión, que, finalmente, decidió evacuar la casa ante el temor de que los techos se hundiesen por el peso de los materiales arrojados por el volcán. Una vez en la playa, el naturalista habría comenzado a sentirse mal, pero, impelido por las ansias de observar más de cerca el extraño fenómeno, intentó levantarse y cayó desplomado.

La causa de la muerte de Plinio ha alimentado también un intenso debate. Cuando decidió descansar en la villa de Pomponiano, ¿se encontraba ya mal o su sobrino recurrió al tópico de la muerte de los hombres ilustres y los sabios estoicos, que antes de morir estaban de un humor excelente y dormían plácidamente? ¿Cayó intoxicado por las emanaciones del volcán? ¿Sufrió un ataque de asma? ¿Un infarto? ¿Una apoplejía? A todas estas teorías se añade la noticia recogida en la *Vida de Plinio*, atribuida a Suetonio, según la cual, o bien falleció asfixiado por el polvo y las cenizas o bien pidió a un esclavo que le diese muerte al sentirse desfallecer por el calor.[101] Parece bastante verosímil pensar que Plinio ya estaba enfermo, además de obeso, y sus problemas de salud se complicaron con las emanaciones del volcán y murió. ¿Por problemas respiratorios? ¿Coronarios? No lo sabemos, pero desde luego parece que no fue por una intoxicación de gases letales, porque de haberse producido ese tipo de emanaciones mortales, también sus esclavos y acompañantes se habrían visto afectados.

El relato de Gayo Plinio que aparece recogido en la epístola VI, 16 despertó aún más la curiosidad de Tácito, deseoso de conocer todos los detalles posibles sobre los acontecimientos sucedidos en agosto de 79 en el golfo de Nápoles, gracias a lo cual hemos podido saber cómo se vivió la tragedia desde Miseno. Plinio presenta el relato estableciendo desde el principio un paralelismo entre la última noche de las poblaciones sepultadas por el Vesubio y la de Troya antes de su caída: incluye al comienzo de su epístola las palabras que Eneas dirige a la reina Dido antes de empezar a narrar la caída de la mítica ciudad —«Aunque mi corazón se estremece al recordarlo... comenzaré»—,[102] ayuda a su madre a llegar hasta un lugar seguro, como hiciera Eneas con su anciano padre Anquises y, según algunos especialistas, se inventa la visita de un presunto amigo hispano de su tío que intenta persuadirle para que abandone la ciudad como habría sucedido también con Eneas, visitado por el fantasma de Héctor y por su madre, la diosa Venus. Esa reconstrucción del «último día» gozará de un gran éxito cuando el tema sea retomado por

[101] Suetonio, *Sobre los hombres ilustres*, fr. 80.
[102] Virgilio, *Eneida*, II, 12-13.

parte de novelistas, pintores e incluso historiadores y arqueólogos a partir de su redescubrimiento en el siglo XVIII, como veremos en el siguiente capítulo. Incluso algunos artistas se sintieron seducidos por el dramatismo de la experiencia personal de Plinio el Viejo y su sobrino, y plasmaron en sus obras tanto la muerte del primero como la experiencia vivida por el segundo.

¿Qué es lo que cuenta Plinio en esta segunda carta?

G. Plinio saluda a su querido Tácito:

Me dices que, llevado por el interés que ha suscitado en ti la carta que te escribí sobre la muerte de mi querido tío, conforme a lo que tú mismo me habías pedido, deseas ahora conocer el miedo que pasé e incluso los peligros que corrí después de que aquél me dejase atrás en Miseno, pues, aunque, había comenzado a contártelo, dejé interrumpido mi relato.

«Aunque mi corazón se estremece al recordarlo... comenzaré».

Tras la partida de mi tío, consagré, por mi parte, el resto del día a mis estudios, pues precisamente ése había sido el motivo de quedarme en Miseno. Concluidos éstos, tomé un baño, cené y me acosté, pero intranquilo como estaba sólo pude dormir un poco. Durante muchos días habíamos padecido temblores de tierra, que no nos habían causado inquietud por ser habituales en Campana. Sin embargo, aquella noche éstos alcanzaron tal magnitud que todos los edificios parecían no ya moverse, sino venirse—abajo. Mi madre entra en mi cuarto en el mismo instante en que yo me levantaba para despertarla, a mi vez, si dormía. Nos sentamos en el patio de la casa, una pequeña pieza que separaba el mar del resto de las habitaciones. No sé si debo calificar de valeroso o imprudente mi comportamiento en ese momento (tenía tan sólo diecisiete años), el caso es que pido uno de los libros de Tito Livio y, como si estuviese disfrutando de un tranquilo reposo, me pongo a leerlo e incluso, tal y como había estado haciendo a lo largo del día, tomo notas. Llega entonces un amigo de mi tío, que había venido desde Hispana hacía tan sólo unos días para verlo. Cuando nos encuentra allí sentados a los dos, y a mí incluso leyendo, nos censura nuestra actitud, a mi madre su pasividad y a mí mi aparente indiferencia, lo que no impidió que yo continuase mi lectura con la misma aplicación.

Ya era la primera hora del día, y la visibilidad era aún muy escasa, como si la luz del sol hubiese perdido su fuerza. En torno a nosotros todas las casas estaban gravemente dañadas, por lo que, aunque nos hallábamos a cielo descubierto, dada, no obstante, la estrechez de nuestro patio, corríamos un grave peligro, pues, si los edificios comenzaban a venirse abajo, nos esperaba una muerte segura. Sólo entonces nos decidimos a abandonar la ciudad. La población, aturdida, sigue nuestro ejemplo (en efecto, obedeciendo al impulso que en una situación de gran temor es el equivalente de la prudencia, prefirió en ese momento el parecer de otro al propio).Y así, una enorme muchedumbre nos aplasta y nos empuja mientras nos alejamos de allí. Una vez que dejamos atrás todas las edificaciones, nos detenemos. Allí asistimos a muchos prodigios y padecemos todo tipo de temores, pues, aunque el terreno en el que nos encontrábamos era completamente llano, los vehículos que habíamos ordenado traer con nosotros se movían de un lado a otro y ni siquiera permanecían en su sitio después de haber sido calzados con piedras. Asimismo, veíamos que el mar se retiraba y que, por así decirlo, era rechazado por el temblor de tierra. Claramente, la costa había ganado terreno al mar y en su arena, ahora seca, se hallaban retenidos un gran número de animales marinos. Por el otro lado, una nube negra y horrenda era atravesada por los sinuosos y agitados

movimientos que seguía el soplo del fuego, y, entreabriéndose, daba paso a unas llamas de una extraordinaria magnitud. Éstas eran semejantes a los rayos, pero mucho mayores.

Y entonces, ese mismo amigo de mi tío procedente de Hispania del que te he hablado, nos dice de un modo mucho más vehemente y enérgico: «Si tu hermano, si tu tío vive, desea, ciertamente, que estéis a salvo; si ha muerto, deseó, sin duda, que lo sobrevivieseis. Así pues, ¿por qué os demoráis en emprender la huida?». Le respondimos que no podríamos resolvernos a mirar por nuestra propia salvación mientras no tuviésemos noticias de la suerte corrida por mi tío. Entonces, su amigo, sin aguardar ya más, se apresura a huir y, echándose a correr con todas sus fuerzas, se aleja del peligro. No mucho después, la nube desciende sobre los campos y cubre el mar. Había rodeado y envuelto por completo la isla de Capri, y había ocultado a nuestra vista el promontorio de Miseno. Entonces, mi madre me suplica, me exhorta, me ordena que huya de allí como pueda. Me dice que yo, dada mi juventud, puedo salvarme, y que ella, incapaz ya de moverse con soltura por el peso de sus años y de su cuerpo, morirá feliz si no se convierte en causa de mi muerte. Yo, sin embargo, le respondo que no deseo salvarme si ella no viene conmigo. Seguidamente, la cojo de la mano y la obligo a acelerar el paso. Obedece de mala gana y no deja de reprocharse el retraso que me causa. Ya comenzaba a caer ceniza, no obstante, en escasa cantidad aún. Miro hacia atrás: a nuestra espalda, una espesa sombra se echaba sobre nosotros. Ésta nos perseguía extendiéndose sobre los campos como un torrente. «Apartémonos del camino principal —le digo—, mientras aún podemos ver, no sea que caigamos al suelo y muramos pisoteados en la oscuridad por todo este tropel de gente que huye con nosotros». Apenas nos habíamos sentado a un lado del camino, cuando se hizo de noche. Pero su negrura no era como la de las noches sin luna o como cuando el cielo está cubierto de nubes, sino como la de un lugar cerrado una vez apagadas todas las lámparas. Por todas partes se podían oír los lamentos de las mujeres, los llantos de los niños y los gritos de los hombres. Unos llamaban a grandes voces a sus padres, otros a sus hijos, otros a sus esposas, e intentaban reconocerlos por la voz. Unos lamentaban su propia suerte, otros la de los suyos; había quienes, llevados por el miedo a la muerte, imploraban morir; muchos levantaban sus manos a los dioses, pero la mayoría pensaba que los dioses ya no existían, y que aquella era una noche eterna y la última que conocería el mundo. Y no faltaron quienes acrecentaron los verdaderos peligros difundiendo terribles rumores, que eran, no obstante, falsos e imaginarios. Había, en efecto, quienes se presentaban diciendo que en Miseno tal edificio se había venido abajo, que tal otro ardía. Era falso, pero encontraban a muchos que los creían. Sobrevino una pequeña claridad, hecho que interpretamos no como la llegada del día, sino como un indicio de que el fuego se aproximaba. Y así era, en efecto. Y si bien el fuego se detuvo un poco lejos de nosotros, de nuevo la oscuridad nos cubrió por entero, y de nuevo comenzó a caer una ceniza densa y abundante. Poniéndonos continuamente de pie, nos la sacudíamos, de lo contrario habríamos sido completamente cubiertos por ella e incluso habríamos podido morir aplastados bajo su peso. Podría enorgullecerme de no haber dejado escapar en medio de tan grandes peligros ni un solo gemido, ni una sola palabra indigna de un hombre valeroso, si no fuera porque creí que iba a desaparecer junto con el mundo, y que el mundo iba a desaparecer conmigo, un pobre consuelo, pero que, no obstante, en esos momentos me sirvió de gran alivio para soportar mi condición de mortal.

Finalmente la oscuridad se fue atenuando hasta desaparecer como si fuese simplemente humo o niebla. A continuación, se dejó ver de nuevo la verdadera claridad del día, e incluso brilló el sol, pero con una luz pálida, como acostumbra a mostrarse cuando se produce un

eclipse. Todo lo que nos rodeaba se presentaba a nuestros ojos, aún débiles, bajo un aspecto diferente y cubierto por una profunda capa de ceniza que semejaba nieve. De regreso a Miseno, tras reparar como pudimos nuestras fuerzas, vivimos una noche llena de angustias e incertidumbres, moviéndonos entre la esperanza y el miedo. Pero prevalecía el miedo, pues aún persistían los temblores de tierra, y muchos habían enloquecido y se burlaban tanto de sus propios males como de los ajenos, prediciendo otros más terribles. Sin embargo, nosotros, aunque ya conocíamos por propia experiencia el peligro que nos amenazaba y aguardábamos tener en cualquier momento que enfrentarnos de nuevo a él, ni siquiera entonces pensamos en huir de allí mientras no tuviésemos noticias de mi tío.

Hasta aquí el relato de todos esos sucesos, que tú leerás sin decidirte a escribir posteriormente sobre ellos, puesto que tan poco se adecúan al género histórico.Y ciertamente, en el caso de que ni siquiera te parezcan materia adecuada para una carta, has de reconocerte a ti mismo como el único culpable de ellos, pues fuiste tú mismo quien me solicitaste que te los diese a conocer. Cuídate.[103]

Las cartas de Plinio y los estudios vulcanológicos han permitido reconstruir las fases de la erupción con bastante exactitud. Desde el 20 de agosto se habrían producido temblores de tierra que no debieron de ser demasiado intensos, pues no alarmaron a la población de la bahía de Nápoles, que ya había sufrido el terrible terremoto del año 62. Entre las 10.00 y las 12.00 de la mañana del día 24 se produjeron pequeñas explosiones que provocaron una fina lluvia de ceniza (algo que Plinio no vio porque cayó en la falda este del volcán). En torno a las 13.00 aproximadamente se produjo la violenta erupción «pliniana». Una tremenda explosión levantó una columna eruptiva con materiales pulverizados —que alcanzó entre 15 y 30 kilómetros de altura— que se abría en su cima a modo de sombrilla (el pino del que hablaba Plinio). La nube quedó en suspensión durante un tiempo y comenzó a avanzar arrastrada por los vientos hacia Pompeya, cubriendo totalmente el sol y dejando la ciudad en la más absoluta oscuridad. El magma que hirviendo había salido del volcán y estaba en la nube comenzó a enfriarse y se solidificó, transformándose en la piedra pómez *(lapilli)* que estuvo cayendo sobre la ciudad durante unas dieciocho horas. Junto con la piedra pómez y las cenizas se precipitaron a gran velocidad —unos 200 km/h— rocas densas y frías que se habían desprendido del interior del volcán y cuyo impacto podía matar a cualquiera.

A eso de las 14.00 el volcán ya había vomitado una gran cantidad de piedra pómez y cenizas que se habían depositado en su mayor parte sobre Pompeya, Estabia y Oplontis, porque Herculano había quedado fuera de la trayectoria del viento. En Pompeya los materiales acumulados durante esta etapa de la erupción llegaron a alcanzar los 2,8 metros de altura, mientras que en Herculano apenas cubrieron 20 cm.

A última hora de la tarde del 24 de agosto la piedra pómez bloqueaba las puertas de las casas, hacía intransitables las calles y su peso hundía los tejados atrapando a las personas que se habían refugiado dentro. Los que se estaban librando de los desplomes empezaban a sentir que tenían dificultades para respirar porque la piedra pómez y las cenizas estaban absorbiendo la humedad del aire, resecando bocas y gargantas.

[103] *Epístolas,* VI, 20.

En la madrugada del día 25 comenzó la segunda fase de la erupción, conocida como «peleana», en recuerdo de la producida en el monte Pelée (Martinica) en 1902. La enorme columna que acumulaba gases calientes y piedras cada vez más densas cayó bruscamente y se precipitó. Una ola de gases calientes, cenizas y rocas fundidas, que conocemos como «flujo piroclástico», se dirigió a gran velocidad hacia el oeste, donde estaba Herculano, sorprendiendo en unos cinco minutos a la gente que había huido hasta la playa y que quedó fulminada por una «nube ardiente» que provocó —descendiendo a 100 km/h y unos 400 °C— la muerte de todos ellos por choque térmico. Para cuando llegó a Herculano la segunda nube ardiente, las trescientas personas que habían buscado refugio en el embarcadero ya estaban sepultadas bajo unos tres metros de cenizas. Las sucesivas oleadas (seis nubes ardientes en total) no harían más que acumular escombros volcánicos que sepultarían la ciudad de Herculano a más de 23 metros de profundidad.

Mientras tanto, Pompeya se había librado de los efectos de las dos primeras nubes ardientes que habían asolado Herculano y Oplontis. Hacia las 6.00 se produciría un gran terremoto que provocó la retirada de la línea de costa varias decenas de metros y la caída de una nueva nube ardiente que perdió fuerza a mitad de camino. El flujo piroclástico no llegó a entrar en la ciudad pero sí liberó gran cantidad de gases tóxicos letales. Aproximadamente una hora más tarde se produjo la cuarta nube ardiente, que acabaría con los pompeyanos que habían logrado sobrevivir. Su muerte no fue instantánea como en Herculano. La nube ardiente que llegó a Pompeya iba cargada de gas caliente y cenizas, que al ser inhaladas conjuntamente crearon una masa húmeda en los pulmones y tráquea provocando la asfixia y una muerte no exenta de agonía. Buena muestra de ello son los moldes de los fallecidos, que muestran posturas forzadas producto de las convulsiones y los espasmos sufridos.

Las dos últimas oleadas no hicieron más que sepultar la ciudad, sobre todo en la parte norte, donde a los 2,8 metros de *lapilli* se unirían los casi 2 metros de cenizas. En la zona sur —más alejada del volcán— la última capa de cenizas no sobrepasó los 60-70 centímetros de espesor.

La sexta nube ardiente fue la más espectacular de todas. Las cenizas expulsadas por el Vesubio alcanzaron la isla de Capri y Miseno, a 30 kilómetros de distancia. Se calcula que el volcán había vomitado unos 100 millones de toneladas de piedra pómez y cenizas, y que la actividad volcánica se prolongó durante días, incluso semanas. Dión Casio, historiador nacido en Nicea (Bitinia), que vivió entre 155 y 235 aproximadamente, cuenta en su *Historia de Roma* que llegaron cenizas de la erupción vesubiana hasta Siria y Egipto y que incluso en Roma llegó a oscurecerse el sol.[104]

La catástrofe superó todos los cálculos iniciales que pudieran haberse realizado. Pompeya y Herculano habían quedado sepultadas y pronto se dieron cuenta de que la capa de *lapilli* y demás materiales que las cubrían era demasiado espesa (al menos en Herculano) como para intentar exhumar los restos humanos y materiales. Según nos cuenta Suetonio, a esta tragedia se añadieron además otras desgracias: un terrible incendio

[104] LXVI, 21-23.

en Roma y una epidemia. Tito se vio obligado a tomar medidas para auxiliar a los damnificados, lo que le ha hecho pasar a la historia como uno de los emperadores más cercanos y justos.

> Ocurrieron algunos accidentes fortuitos y fatales bajo su principado, como la erupción del monte Vesubio en Campania, un incendio en Roma durante tres días y otras tantas noches y la epidemia más grande conocida hasta entonces. En medio de tantas y tan grandes adversidades mostró no sólo la solicitud propia de un príncipe, sino también el afecto incomparable de un padre, ora consolando al pueblo por medio de edictos, ora ayudándole en la medida de sus posibilidades. Eligió por sorteo entre los ex cónsules a los encargados de la restauración de Campania; destinó a la reconstrucción de las ciudades destruidas los bienes de los que perecieron en la erupción del Vesubio sin haber dejado herederos[105]

A pesar de que Plinio había descrito con bastante exactitud el desarrollo de la erupción y la duración de la misma, ya en la propia Antigüedad comenzó a cundir la idea de que la explosión del Vesubio había cogido por sorpresa a los habitantes de Pompeya, como muestran las palabras que dedica a este acontecimiento, a comienzos del siglo Diem Casio en su *Historia romana:* «Enterró dos ciudades enteras, Herculano y Pompeya, y en esta última, la gente se encontraba sentada en el teatro». «¿Podrán creer los siglos futuros, cuando las mieses broten y reverdezcan estos desiertos, que ciudades y poblaciones han quedado engullidas bajo sus plantas y que los campos de sus antepasados desaparecieron en el mar inmediato?», se preguntaba también el poeta napolitano Estacio, que fue contemporáneo de la catástrofe que asoló Campania (vivió entre los años 45 y 96 aproximadamente).[106]

En Herculano, los estudios realizados sobre los tres centenares de cadáveres que se encontraron en lo que fue la playa ponen de manifiesto que la primera nube ardiente no les había sorprendido huyendo. La ausencia de víctimas descendiendo las escaleras que conducían al embarcadero, la presencia de niños muy pequeños que necesitarían la ayuda de sus padres para bajar y la aparición de muchos objetos de valor (joyas, dinero, además de las llaves de casa) junto a los restos humanos indican que las personas que habían buscado refugio en este lugar tuvieron tiempo suficiente para bajar a la playa esperando recibir ayuda desde el mar. Nunca llegarían a saber que el almirante de la flota romana había estado tan cerca intentando socorrerles.

En Pompeya, los habitantes también tuvieron tiempo para recoger sus cosas y partir. Pompeya tenía unos veinte mil habitantes (hay investigadores que bajan la cifra hasta los siete mil mientras que otros la suben hasta los treinta mil) y apenas se han encontrado mil cien cadáveres. Es cierto que aún queda buena parte de la ciudad sin excavar y que no sabemos qué cantidad de restos humanos no fueron contabilizados en el pasado, pero parece poco probable que el número de víctimas fuese muy superior a las dos mil, aunque se han barajado cifras mayores que hablan incluso de cinco mil fallecidos.

---

[105] Suetonio, *Tito*, VIII, 8. Traducción de Vicente Picón, Cátedra, Madrid, 1998.

[106] Dión Casio, *Historia romana*, LXVI, 21-23; Estacio, *Silvas*, IV, 4, 79-84

El aspecto de algunas casas invita a pensar que éstas fueron abandonadas precipitadamente por sus habitantes, que se llevaron consigo no sólo los enseres más fácilmente transportables, como dinero o joyas, sino también muebles y obras de arte. Otros ciudadanos, en cambio, habían tomado una decisión bien distinta de la que, por cierto, nunca se arrepentirían lo suficiente: esconder los objetos más valiosos antes de marchar. Sólo los arqueólogos han encontrado, cientos de años más tarde, esos tesoros que guardaron con celo sus propietarios, así como otras cosas que, aunque de menor valor, dan fe de la rapidez con la que algunos abandonaron sus tareas. Los pintores que estaban decorando la conocida como Casa de los Pintores Trabajando salieron tan apresuradamente que no recogieron los materiales que tenían preparados para acabar su obra, y el panadero de la Tahona de Modesto abandonó en su horno ochenta y una hogazas de pan. El miedo ha dejado su huella en estas pequeñas manifestaciones de la vida cotidiana.

Muchos volvieron al lugar de la catástrofe. Los supervivientes, para intentar rescatar algunas de sus pertenencias; los cazatesoros, para hacerse con un buen botín, y los funcionarios del emperador, para recuperar los bienes públicos y los de aquellos que habían fallecido sin dejar herederos. Ya hemos comentado que en la parte sur de la ciudad la capa de *lapilli* y cenizas no era tan espesa, por lo que algunos edificios estaban a la vista. Las excavaciones han detectado la existencia de túneles que atravesaron las paredes de algunas casas y que pudieron ser realizados por este grupo de personas que se habrían aventurado a buscar objetos de valor. Algunos dejaron, seguro que sin querer, su recuerdo, pues se han encontrado algunas monedas que fueron acuñadas años después de la erupción, incluso del siglo w. Otros pudieron perder algo de bastante más valor, su propia vida, como mostrarían ciertos restos humanos, que, según algunos investigadores, podrían pertenecer a saqueadores de época posterior. Éste sería el caso de los cadáveres que aparecieron en la Casa de Menandro provistos de pico y pala.

El Vesubio ha sido un volcán muy activo, especialmente entre los siglos XVIII y XIX. Antes, ya había rugido en los años 203, 472, 512, 787, 968, 991, 1007, 1036, 1139 y 1631. Las erupciones de 472, 512 y 1631 también fueron plinianas aunque ninguna de ellas tan devastadora como la del año 79. Quizá la de 1631, bastante bien documentada, sea la que más se aproxime en intensidad a la que sepultó Pompeya, Herculano y Oplontis, pues se sabe que estuvo precedida por intensos terremotos y que causó la muerte de unas tres mil personas. Todos los viajeros que llegaron a Nápoles desde mediados del siglo XVIII, atraídos por el descubrimiento de las ciudades sepultadas, y subieron al Vesubio pudieron ver su humeante cráter e incluso alguna erupción, ya que sabemos que se dejó sentir en 1751, 1755, 1760, 1771, 1775, 1779, 1794, 1817, 1822, 1830, 1858, 1861, 1872, así como en varias ocasiones entre 1874 y 1888. «Parece aquello el caos, o más bien el mundo después de su destrucción. No se ve sino ceniza, lava, escoria que suena hueca bajo tus pies, y debajo, un calor grandísimo. Por las grietas de esta escoria se ve el fuego como un horno ardiendo, y por algunos sitios corre, pausada y silenciosamente, un arroyo de lava candente. Desde una legua del cráter todo está lleno de cenizas, lavas y escorias, y ni la

más mínima hierba crece en el suelo». Son las palabras de un hombre que ascendió al volcán en 1847, el conocido escritor Juan Valera.

1900 inauguró las explosiones del volcán en el siglo XX, continuando con las de 1903 y 1906. La última vez que entró en acción fue durante la Segunda Guerra Mundial, el 13 de marzo de 1944. No hubo víctimas mortales, pero el pueblo de San Sebastiano fue arrasado y el funicular destruido. Éste había sido inaugurado en 1880 con gran expectación y estreno de la canción *Funiculi Funiculà,* con letra de Peppino Turco y música de Luigi Denza. Años más tarde, el reputado compositor Richard Strauss la escuchó y, pensando que se trataba de una canción popular italiana, la incorporó a su *Aus Italien.* Denza le demandó y Strauss fue condenado a pagar los derechos de autor cada vez que interpretaba esta composición, que, gracias a él, alcanzó fama mundial.

El funicular fue reconstruido en 1909 después de haber sufrido graves daños durante la explosión de abril de 1906. Más tarde se estrenaría un telesilla que funcionó durante poco tiempo por considerarse inadecuado. *Funiculì Funiculà* ha sobrevivido a todos.

En la actualidad sólo se puede subir en coche o autobús hasta una plataforma desde la cual se accede al cráter andando. Aunque el ascenso sigue siendo una tarea ardua, lejos quedaron los tiempos en los que, como nos cuenta el Duque de Rivas, las señoras y los caballeros delicados de salud o poco aventureros llegaban hasta la cima auxiliados por guías y porteadores:

> Los muy ágiles y de largo resuello trepan solos y como pueden por aquellas asperezas, donde no hay calzado que resista, dando continuos resbalones y caídas y llegando arriba medio muertos. Los que no se fían tanto de sus fuerzas ni de sus pulmones se hacen preceder por un guía que lleva dos largas correas cruzadas sobre el pecho; se agarran fuertemente de ellas, y caminan como colgados en la mayor ansiedad, faltándoles muchas veces el terreno en que afirmar los pies, y despechados de haber encadenado su albedrío y entregado su suerte a aquel hombre rudo y desconocido que, más ágil y fuerte que ellos, se complace acaso en llevar a sus víctimas por lo más difícil y peligroso. Y, en fin, los que por su desgracia se encuentran débiles o enfermos o con más años a cuestas de lo que quisieran suben en portaminas. Ésta se reduce a una mala silleta de madera blanca, como las del Prado de Madrid y las de las ventas y cocinas de Andalucía, con dos largos varales de castaño, sujetos y atados a un lado y a otro con tomizas. Las cuatro extremidades de estas dos rústicas palancas se apoyan en los hombros de cuatro robustos jayanes; como a santo en andas, llevan al cuitado viajero en la mayor ansiedad, con sus dos pies colgando y en el más inminente peligro. Lo empinado de la cuesta da una inclinación tan grande hacia atrás a la portantina, que es menester tenerse fuertemente asido a ella para no desocuparla, y trabajan los brazos y los puños todo lo que descansan las piernas y los pies. Como el terreno es tan desigual, a veces los portadores de un lado caminan por un sitio mucho más elevado que los del otro, y el desnivel de aquellas rústicas andas es tal, que parece imposible sostenerse en ellas. Muy a menudo, o tropieza uno de los mozos, o se le rueda el terreno, y resbala y cae, y da la portantina de repente tal sacudida, que parece va a precipitarse. Ya los cuatro conductores descienden rápidamente, resbalando quince o veinte pasos; ya se encuentran todos sin apoyo alguno y quedan en un pie buscando el

equilibrio, y bamboleando al infeliz viajero sobre aquellos hondos abismos. La subida en portantina es la peor de todas, aunque parezca la más descansada.[107]

[107] *Viaje al Vesubio* (1844), fragmento tomado de la edición digital de Cervantes Virtual (*http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937408660183733087846/index.htm*) a partir de *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1956, pp. 1519-1526.

SEGUNDA PARTE
POMPEYA PARA LA POSTERIDAD

IV
LA APOTEOSIS: POMPEYA RESUCITA

Durante cientos de arios Pompeya permaneció prácticamente en el olvido. Los textos clásicos recordaban la tragedia y la ciudad todavía aparecía en la Tabula Peutingeriana, un indicador de rutas trazado hacia los siglos III—IV d. C. (pero conservado en una copia del siglo XIII que se encuentra depositada en la Biblioteca Nacional de Viena), en el que aparecen mencionadas y dibujadas las vías con sus mansiones, las distancias existentes entre sí y otras indicaciones.

Quienes siguieron habitando las faldas del Vesubio y sufriendo sus terribles explosiones llamaban *Civita* (como *civitas,* «ciudad» en latín) a un pequeño lugar donde más tarde se comenzaría a excavar Pompeya. En este lugar solían aparecer antigüedades de manera fortuita, o no tan fortuita, puesto que se ha detectado la presencia de buscadores de tesoros que dejaron rastro de su paso por algunos lugares del yacimiento a lo largo del tiempo.

El conocimiento de este tipo de hallazgos, unido al interés que suscitaron a partir del Renacimiento las cartas de Plinio donde se describe la erupción, fomentó algunas hipótesis sobre la ubicación de Pompeya. Unos cuarenta y ocho años después de que Jacopo Sannazaro imaginara que Pompeya estaba situada precisamente sobre la *Civita* en su *Arcadia,* publicada en 1502, Leandro Alberti ubicaba con bastante acierto el lugar que ocupaban Herculano y Pompeya en su *Descripción de toda Italia (Descrittione di tutta Italia).*

Cuentan que cuando el rey Carlos V regresaba en 1535 de la campaña de Túnez se paró a observar, a la altura de Torre Annunziata, unas ruinas que destacaban en el terreno. Sus acompañantes le dijeron que se trataba de los restos de la antigua Estabia, aunque en realidad eran los de Pompeya. Más tarde, en 1592, el arquitecto romano Domenico Fontana excavó un canal atravesando la *Civita,* para llevar agua a la villa del conde Muzzio Tuttavilla, y sacó a la luz algunas ruinas (en la zona del anfiteatro y del Templo de Isis) que se volvieron a cubrir y que, años después, en 1637, permitieron al anticuario Lucas Holstenius sugerir que éste era el lugar donde se ubicaba Pompeya. Sin embargo, en 1689, la inscripción con la palabra *Pompei,* que apareció justo en esta zona durante unas labores de excavación de pozos, no se relacionó con la ciudad sepultada por el Vesubio,

sino con Pompeyo. Sólo cuatro años más tarde, en 1693, Giuseppe Macrini identificó la *Civita* con Pompeya en su obra *De Vesuvio*.

Pero las primeras excavaciones en la zona no iban a llevarse a cabo en Pompeya, sino en la vecina Herculano, sobre la cual se había levantado la ciudad de Resina.

LAS EXCAVACIONES EN EL SIGLO XVIII

Carlos VII de Nápoles, el futuro Carlos III de España, había comprado al duque Falletti una villa que había pertenecido a don Manuel Mauricio de Lorena, príncipe d'Elboeuf. Este último, general al servicio del emperador Carlos VI de Austria cuando el Reino de Nápoles estaba en manos de los austriacos, había construido su villa en unos terrenos que poseía en Portici y donde vivió entre los años 1709 y 1716. Desde comienzos de siglo se habían producido en esta zona algunos hallazgos fortuitos de antigüedades. El príncipe supo que un campesino de la ciudad de Resina había encontrado varios mármoles cuando excavaba dentro de un pozo seco —situado, como después se sabría, sobre el teatro de Herculano—, buscando agua. Los hallazgos animaron al príncipe a comprar ese terreno y a realizar, a partir de 1711, algunas excavaciones con el fin de encontrar piezas que pudieran decorar su nueva villa. Excavando mediante un sistema de pozos, se descubrió un número elevado de estatuas, y algunas de ellas fueron enviadas en secreto a Viena como regalo para el príncipe Eugenio de Saboya. Casualidades de la vida, éstas pasaron a Federico Augusto III de Polonia, padre de María Amalia de Sajonia, que iba a convertirse en esposa del rey de las Dos Sicilias, Carlos de Borbón, el 9 de mayo de 1738. El soberano compró la villa del príncipe d'Elboeuf así como los terrenos en los que habían aparecido las esculturas y, en octubre de ese mismo año, decidió reanudar las excavaciones alentado por su flamante esposa, muy aficionada, como su padre, a las colecciones de arte.

Las auténticas razones que empujaron al monarca a financiar las excavaciones, primero en Herculano y después en Pompeya y Estabia, fueron diversas y han sido ampliamente debatidas. El deseo de utilizar la arqueología como un instrumento de propaganda política, de sacar a la luz nuevos tesoros que enriqueciesen su colección particular, de poner las antigüedades al servicio del bien común, de pasar a la historia como un gran mecenas de la cultura, en definitiva, como un gran monarca ilustrado, son algunas de las más importantes. Las excavaciones formaban también parte del proyecto de mejoras y engrandecimiento de Nápoles que el monarca había puesto en marcha con el fin de elevar la categoría de su reino, tratando de igualarlo a los más importantes de Europa. El patrocinio de Carlos de Borbón fue alabado por eruditos como el agustino Enrique Flórez de Setién y Huidobro.[108] Su juicio puede considerarse bastante objetivo —teniendo

[108] 108 F. Méndez, *Noticias de la vida y escritos del Rmo. E Mro. Fr. Henrique Flórez de la Orden del gran P.S. Agustín ...: con una relación individual de los viajes que hizo a las provincias y ciudades más principales de España*, Imprenta de Pedro Marín, Madrid, 1780, p. 62; *Razón del juicio seguido en la ciudad de Granada ante ... Manuel Doz ... Pedro Antonio Barroeta y Ángel... y Antonio Jorge Galbán... contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumentos sagrados y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1781, 193.

presente, eso sí, que hace referencia a la actuación de un monarca absoluto, aunque ilustrado—, pues el padre Flórez mostró siempre un gran interés por la Antigüedad, como muestran sus obras —es autor de una de las grandes obras históricas del XVIII, la *España Sagrada*—, su afición por la numismática antigua y los viajes científicos que realizó para recoger materiales destinados a apoyar su labor investigadora. También alabó la intervención arqueológica de Carlos III, entre otros, la Academia de Buenas Letras de Sevilla; aunque bastante más imparcial, sin duda, puede considerarse la opinión del abate Juan Andrés, jesuita expulsado en 1767 por el propio monarca y obligado a vivir en Italia, que no duda en ensalzar la encomiable tarea del soberano: «El nombre de Carlos III será inmortal en los fastos de la literatura, y mientras dure el estudio de la anticuaria vivirá en las bocas y plumas de los eruditos el restaurador de Herculano y Pompeya».[109]

El rey comprendió pronto que no podía abordar semejante tarea a título personal y decidió emprenderla como una labor de estado, hasta tal punto asumida como tal que, cuando abandonó Nápoles para hacerse cargo del trono en España, no llevó consigo ninguno de sus amados tesoros encontrados en las excavaciones. Carlos VII encomendó a Roque Joaquín de Alcubierre, uno de los ingenieros militares que le habían acompañado en la conquista de Nápoles y que había facilitado su ascenso a la corona en 1734, la tarea de dirigir las excavaciones de Herculano. Éste había inspeccionado el pozo seco, llamado del Nocerino, y obtenido el permiso del rey el 13 de octubre de 1738 a través de una minuta dirigida por el marqués de Salas a Juan Antonio Medrano (otro ingeniero militar español), «para ver si se encuentran algunos mármoles, estatuas o piedras de algún provecho, disponiendo se saquen todas las piedras de alguna utilidad y grandeza, dando V. S. para este fin al ingeniero a quien encomendare la dirección la instrucción correspondiente y necesaria para que no se pierda tiempo en excavaciones inútiles, y previniéndole vaya dando cuenta de lo que se fuere descubriendo y encontrando, para que cuando no resulte provecho alguno se abandone esta obra si se reconociere inútil».[110] Las instrucciones dadas a Alcubierre fueron que se centrase en encontrar objetos valiosos, porque si lo hallado no merecía la pena, se suspenderían las excavaciones. Y así sucedió en alguna ocasión: el rey llegó a interrumpir los trabajos durante un mes porque éstos habían sido motivo de irrisión por parte de algunos señores de la corte.

Las excavaciones en Herculano fueron extremadamente trabajosas. La ciudad se había hundido con los terremotos que habían acompañado a la erupción del Vesubio y había quedado sepultada bajo una capa solidificada de lava volcánica que llegaba a alcanzar los 26 metros. Estos materiales eran durísimos y resultaba muy difícil acceder a los restos arqueológicos. Se trabajaba abriendo túneles, siguiendo técnicas semejantes a las empleadas en las minas con el consiguiente peligro de falta de aire, desprendimientos y destrucción de edificios y pinturas. «Llegado al fondo del pozo —diría el francés Charles de Brosses, amante de la historia de la antigua Roma, cuando visitó Herculano en 1739—,

---

[109] *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés dándole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785, publicadas por el mismo D. Carlos*, Antonio de Sancha, Madrid, vol. II, 1786, p. 186.

[110] Minuta recogida en Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya...*, p. 26.

encontré que habían abierto a uno y otro lado galerías subterráneas bastante mal perforadas y mal desembarazadas de las tierras, que habían sido con frecuencia echadas en una de las galerías a medida que abrían otra; el aspecto de esto es casi enteramente parecido a las cuevas del Observatorio. No pueden distinguirse los objetos más que a la luz de las antorchas, que, llenando de humo estos subterráneos faltos de aire, me obligaban a cada momento a interrumpir mi examen para ir hacia la abertura exterior a respirar con más facilidad».[111]

La tierra extraída se extendió en un principio sobre los jardines del palacio pero después se adquirió la costumbre de volver a tapar los túneles una vez obtenidos los materiales de importancia, por lo que no se sabe con exactitud la trayectoria que siguieron estas galerías subterráneas ni los restos que arrasaron a su paso.

A pesar de las dificultades y de la ausencia de una mentalidad «arqueológica» moderna que buscase recuperar y conservar todo lo hallado —fuese de mayor o menor valor artístico—, en los primeros años se avanzó bastante en el conocimiento de la ciudad. Los hallazgos eran espectaculares, el teatro ofreció un número considerable de las preciadas esculturas, como también sucedió en la conocida como Villa de los Papiros, donde, además, se localizó una colección inigualable de más de mil ochocientos rollos de papiro carbonizados que recogían sobre todo obras de filosofía epicúrea, especialmente de Filodemo de Gadara (siglo I a.C.).También de estos papiros se destruyó una parte considerable, al principio por no saber de qué se trataba y más adelante porque no acertaban a desplegarlos sin destruirlos. Afortunadamente, en 1756 el padre Antonio Piaggio consiguió fabricar una máquina con la que consiguió desenrollar de la mejor manera posible este delicado y valiosísimo material. En 1787 se creó la Oficina de los Papiros, que tenía como misión publicar los textos que habían conseguido leer yque sacó a la luz en 1793 su primer volumen. Aun así, muchos papiros siguen siendo ilegibles y eso a pesar de que las modernas técnicas han conseguido grandes avances. En cualquier caso, y puesto que la villa aún no está excavada en su totalidad, algunos investigadores creen que todavía no se ha descubierto una parte importante de la biblioteca. Si esto fuera así, la Villa de los Papiros podría estar custodiando algunos de los tesoros literarios más importantes de la Antigüedad que considerábamos perdidos para siempre.

Carlos VII dispuso que los ricos hallazgos que salían a la luz fuesen trasladados a su Palacio de Portici. Fue así como nació en 1750 el Real Museo de Portici, que quedó bajo la dirección del pintor Camilo Paderni hasta 1781, auxiliado en su tarea por el escultor francés Canart, a quien se encargó la restauración, principalmente de las pinturas, aunque también de los restantes objetos encontrados. Se ocuparon hasta diecisiete salas de la primera planta del palacio donde los objetos se ordenaban por temas, aunque quienes lo visitaban solían decir que las piezas se amontonaban mezcladas. Más adelante, todos los restos serían llevados a Nápoles, donde iban a compartir museo con las antigüedades de la colección Farnese que Carlos III había heredado de su madre, Isabel de Farnesio.

[111] «Carta al señor presidente Bouhier. Memoria sobre la ciudad subterránea de Herculano. Roma, 28 de noviembre 1739», traducida por N. Salmerón García en *Viaje a Italia*, II, Madrid, 1922, p. 77.

Durante el siglo XVIII los encargados de hacer el inventario de las piezas que salían a la luz eran miembros del ejército del soberano. Ellos anotaban todos los restos con el fin de que el monarca pudiese controlar directamente los hallazgos y no se perdiese ni una sola pieza de valor. Desgraciadamente, se desconoce el contexto en el que aparecieron las piezas, pues los encargados de señalar los objetos aparecidos que habían de nutrir los fondos del museo no registraron, porque entonces no interesaba, los datos relacionados con el espacio en el que se habían encontrado los frescos arrancados de las paredes, los mosaicos retirados del pavimento u otras piezas de valor como bronces o esculturas.

El monarca, aconsejado por Giovanni Fogliani, encargó la tarea de catalogar, reproducir y comentar los descubrimientos que se habían producido en Herculano, y a partir de 1748 en Pompeya y Estabia, a Ottavio Antonio Bayardi, pero pronto se arrepintió de ello. Bayardi se reveló incapaz de afrontar semejante tarea, pues se perdió en descripciones que fueron el hazmerreír de los eruditos: dedicó cinco gruesos volúmenes de su obra, *Prodromo delle antichità di Ercolano,* a la vida de Hércules sin haber siquiera iniciado el comentario de los hallazgos de Herculano, por lo que el soberano le ordenó interrumpir tan absurda tarea. Cuando en 1755 consiguió publicar un primer catálogo (y porque no conseguía zafarse de la constante presión real), los especialistas no cesaron en sus críticas, pues la obra estaba plagada de errores.[112] El famoso historiador del arte griego Johann Joachim Winckelmann le calificaría de *erzdummes Vieh* («bestia archiestúpida»), y muchos años más tarde, en 1883, Domenico Comparetti todavía diría de él que fue «el más insulso y ridículo hombre que haya dejado memoria de sí en los anales de la ciencia».[113]

La desalentadora experiencia con Bayardi y la magnitud del hallazgo hacían imprescindible la creación de una institución que velase por las antigüedades sacadas a la luz, las estudiase y publicase adecuadamente, por lo que el rey, a propuesta del primer ministro, Bernardo Tanucci, creó la Academia Herculanense *(Accademia Ercolanese)*— constituida por quince miembros y presidida por el propio Tanucci— el 13 de diciembre de 1755. Por cuestiones diplomáticas, se incluyó a Bayardi en la academia, pero éste dejó su puesto al año siguiente.

Afortunadamente, el desaguisado de Bayardi se fue solventando gracias al trabajo de eruditos de la talla de Alessio Simmaco Mazzocchi, aunque no al ritmo esperado. La primera publicación sobre los restos de Herculano se produjo en 1749 y su autor fue Marcello Venuti *(Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano),* pero hasta 1757 no vería la luz el primer volumen de las *Antichità di Ercolano esposte,* dedicado a las pinturas, donde se incluirían algunos frescos de Pompeya. Le siguieron siete volúmenes más, aunque el proyecto inicial era publicar unos cuarenta. Los tomos II (1760), III (1762) y IV (1765) también se dedicaron a las pinturas, el V (1767) a los bronces (bustos), el VI

---

[112] *Pródromo delle antichità d'Ercolano alla maestà del Re' delle Due Sicilie Carlo infamte di Spagna...,* 5 vols. Nápoles, 1752; *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano per orden della Maestà di Carlo re delle Due Sicilie,* Nápoles, 1755.

[113] D. Comparetti, G. De Petra, E. Martini, *La villa Ercolanese dei Pisoni, i suoi monumento e la sua biblioteca. Ricerche e notizie,* Turín, 1883, p. 59.

(1771) a los bronces (estatuas), el VII (1779) de nuevo a las pinturas y el VIII (1792) a las lucernas y candelabros.[114] Todos los tomos (menos el VIII), que pueden considerarse tarea conjunta de los académicos, fueron dedicados al rey Carlos, incluso cuando éste hubo de abandonar Nápoles para hacerse cargo del trono de España.

La obra, de gran formato, está compuesta por unas seiscientas diecinueve tablas estampadas en cobre a toda página. El rey había creado en Portici una escuela de dibujantes y grabadores para facilitar esta tarea. Entre otros dibujantes, trabajaron para las *Antichità* Francesco La Vega, Camillo Paderni, Nicola Vanni y Giovanni Morghen. Y en cuanto a los grabadores, encontramos también nombres conocidos como Pierre Gaultier, Filippo Morghen, Francesco Cepparoli y Nicola. Billy. Aunque se criticó con frecuencia la licencia artística de las representaciones, lo cierto es que ejercieron una influencia fundamental en el mundo del arte y de la decoración.

Las *Antichità di Ercolano* no se pusieron a la venta. La obra tuvo una edición limitada que fue regalada personalmente por el rey a grandes personalidades e instituciones relevantes. En España recibieron este honor, entre otros, el padre Feijóo, el conde de Fernán—Núñez, la Academia de Buenas Letras de Sevilla y la Real Academia de la Historia. La obra comenzó a conocerse a partir de 1760 y no tuvo gran difusión hasta que no aparecieron las versiones económicas y las traducciones. En 1770 se publicó una traducción no autorizada al inglés, lo que hizo que el rey, Fernando IV, se decidiese a permitir la compra de la versión original. A partir de ese momento, las *Antichità* comenzaron a darse a conocer entre un público más amplio gracias a las traducciones al inglés de Thomas Martyn y John Lettice en 1773; al alemán de Christoph Gottlieb von Murr y Georg Christoph Killian en 1777—1778, y al francés de François Anne David y Pierre Sylvain Maréchal entre los años 1780 y 1798.

Los inconvenientes que acompañaban las excavaciones de Herculano invitaron al monarca y sus asesores a dirigirse a otros lugares en busca de nuevas fuentes de antigüedades. El 30 de marzo de 1748 Roque Joaquín de Alcubierre comenzó a excavar en Pompeya, un año después en Estabia, en 1750 en Sorrento, entre 1750 y 1753 en Pozzuoli y en 1755 en Cumas. Al principio, el ingeniero pensaba estar excavando la antigua Estabia, y hasta 1763, cuando apareció la inscripción de Tito Suedio Clemente, no identificó el lugar con la antigua Pompeya.

El acceso a los restos se mostró desde el primer momento como un objetivo mucho más sencillo que en Herculano, pues tras una capa bastante menos gruesa de cenizas volcánicas solidificadas esperaba otra mucho más ligera de *lapilli*. Sin embargo, los primeros hallazgos fueron decepcionantes. Se había comenzado excavando en la zona donde posteriormente saldría a la luz el anfiteatro y en el lado opuesto de la ciudad, en torno a la vía de los Sepulcros (la necrópolis de la puerta de Herculano), pero no aparecía ninguna de las ansiadas esculturas que se esperaban y que habían animado las primeras exploraciones efectuadas en la ciudad vecina. Tal era la decepción de Alcubierre, sus hombres y el propio monarca, claro está, que en 1750 se abandonaron las excavaciones

[114] La obra puede consultarse digitalizada en http://www.picure.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/

pompeyanas, ya que al mismo tiempo se habían producido fabulosos descubrimientos en la Villa de los Papiros. Allí, el ingeniero suizo Karl Weber, que colaboró con Alcubierre entre 1750 y 1760, realizaría un estupendo trabajo, trazando con meticulosidad el plano de la vivienda y atendiendo a todos los pormenores de la excavación mientras tomaba nota puntual en su diario de excavación de los lugares donde se iban produciendo los hallazgos. Este método no agradaba a su mecenas, que rechazaba precisamente lo que a nosotros nos parece más innovador y adecuado de su sistema de trabajo. «Puedes creer con cuánto gusto veo la distinta relación que me haces de lo hallado en esas excavaciones —le decía a Bernardo Tanucci Carlos III desde España—, y de haber empezado a producir buen efecto lo que habías dicho a Alcubierre y a Weber con los bellísimos monumentos de antigüedad que me describes, y te diré que espero que le produzca siempre mejor, y aún más si puedes quitar de la cabeza al segundo el pensar sólo en querer sacar el plano de las ciudades arruinadas, pues con tal ideario no hace sino seguir las calles sin entrar en las habitaciones, que es donde debe entrar para hallar, sin dejar por esto de continuar sus planos según vaya adelantando, y si logras esto, te aseguro que no lograrás poca victoria, pues yo no la pude conseguir en mi tiempo, sino por muy cortos tiempos, volviendo siempre él a su idea».[115]

En 1755 se reanudaron los trabajos en el yacimiento, de nuevo en torno a la puerta de Herculano. Se llevaron a cabo algunos trabajos en la Villa de Cicerón, que volvió a ser sepultada. Sin embargo, los mejores resultados se obtuvieron a partir de 1756 en la región más cercana al anfiteatro, donde se excavó por primera vez, e íntegramente, en Pompeya un edificio, la finca de Julia Félix.

Los hallazgos pompeyanos iban a ser custodiados con el mismo celo que los herculanenses. Uno de los más críticos con el secretismo que envolvía las excavaciones y con el método arqueológico empleado en las mismas fue el historiador del arte griego Winckelmann, quien sintió auténtica pasión por las manifestaciones artísticas de la antigua Grecia, que conoció sólo a través de Italia, donde residió gran parte de su vida. Su deseo hubiese sido contemplar con libertad los yacimientos y los hallazgos, pero éstos estaban blindados por el monarca, que se negaba a darlos a conocer, salvo a un número reducido de personas, hasta que fuesen publicados por los eruditos locales bajo el patrocinio de la Academia Herculanense. Hasta finales del siglo XVIII estaba prohibido que los visitantes tomasen notas e hiciesen dibujos de los hallazgos —para monopolizar su estudio, pero parece que también con la intención de proteger el monopolio que tenía la fábrica de porcelana de Capodimonte en las copias de cerámica antigua—. Aun así, las solicitudes de permisos para visitar el museo eran muy numerosas, tanto que su director, Camillo Paderni, apenas podía ausentarse de Nápoles, pues cuando lo hacía el museo se cerraba y los visitantes que esperaban aumentaban sin cesar. Cualquier persona de buena reputación o bien relacionada obtenía la autorización para visitar las excavaciones y el museo, pero algunos después de arduos trámites diseñados para disuadir a los aspirantes.

---

[115] *Carlos III. Cartas a Tanucci (1759-1763)*, introducción, transcripción y notas de M. Barrio, Madrid, 1988, p. 301.

Las quejas de los viajeros giraban en torno al tiempo de espera, que se estimaba excesivo, y a la escasa duración de la anhelada visita. Quienes lograban acceder a las excavaciones y al museo eran vigilados por un personal desconfiado y poco amigable al que se había formado para no permitir a los visitantes detenerse demasiado en cada obra, siempre con el fin de que no pudiesen recordarla con nitidez y reproducirla a su salida. «Quizá no lo he visto porque no me lo han enseñado todo —diría Charles de Brosses en su *Memoria sobre la ciudad subterránea de Herculano,* escrita en 1739—. En todo caso, no he conservado recuerdo: nos enseñaban estas cosas con tanta rapidez, que a veces apenas tenía yo tiempo para entreverlas». Y de nuevo un poco más adelante: «Las gentes que enseñan estas antigüedades son poco tratables y muy desconfiadas; creen, a lo que parece, que les van a robar las riquezas con los ojos».[116]

Lejos de rendirse, y probablemente aún más estimulado por el deseo irrefrenable que produce lo prohibido, Winckelmann intentó conocer novedades sobre los hallazgos por distintas vías. Una de ellas, la más directa, fue precisamente su relación con Camilo Paderni. Este le proporcionó información acerca de lo que se estaba excavando en Pompeya y le acompañó en sus visitas al museo, mientras que Winckelmann le ayudó a contactar con vendedores de antigüedades en Roma, puesto que Paderni tenía el encargo del rey de España de hacer compras para formar una colección de antigüedades. Fue Winckelmann quien hizo circular un bulo que ha dañado hasta la actualidad la imagen de Alcubierre. Según el historiador, ofendido por las trabas que, como a todo el mundo, se le ponían a la hora de visitar las excavaciones, acusó al ingeniero de echar a perder muchas cosas —«tiene tanta familiaridad con las antigüedades como la luna con los camarones», dijo en una carta dirigida al conde Brühl—, cometiendo torpezas como la de arrancar una inscripción sin copiarla previamente. ¿Cómo podía haber llegado hasta los oídos de Winckelmann esta noticia que parece del todo infundada? Pues parece que a través de su amigo Paderni, que odiaba a Alcubierre, y estaría deseoso de menoscabar la credibilidad del director de las excavaciones.[117]

A las críticas a los obstáculos que encontraban los eruditos para conocer los nuevos hallazgos y al método arqueológico empleado se unieron las relativas a la conservación y restauración de las obras encontradas. Winckelmann, de nuevo en la famosa carta al conde Brühl, señalaba que algunas obras sufrían tal proceso de restauración que eran prácticamente irreconocibles. Al mismo tiempo, acusaba a los encargados de las excavaciones de fundir aquellas esculturas que no consideraban de calidad. Lo cierto es que ambas prácticas debieron de darse, porque el propio rey rechazó estos métodos y tuvo que poner freno a la destrucción de pinturas que eran abatidas sobre el terreno cuando no se consideraban dignas de ser trasladadas al Museo de Portici, con .una orden real que prohibía esta costumbre en 1763. También en relación con la conservación de las pinturas,

[116] Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de N. Salmerón García en *Viaje a Italia,* II, pp. 83 y 87, 88.

[117] La famosa y larguísima carta de ciento seis páginas tuvo una gran difusión porque fue traducida al francés en 1764 (*Lettere... á monsieur le comte de Brühl,* París). Sobre esta cuestión: Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya...,* pp. 48-49.

que se deterioraban rápidamente, Winckelmann criticó la decisión de cubrirlas con un barniz que les garantizaba una mayor protección. Cierto es que este barniz —realizado según la fórmula secreta desarrollada por el oficial de artillería Stefano Marcote— daba a las pinturas un brillo artificial, pero al menos sirvió de protección hasta que la ciencia ideó mejores materiales. Por otra parte, a partir de 1765, se tomó la acertada decisión de dibujar las pinturas en su contexto original antes de que fuesen arrancadas para ser trasladadas al museo. Así se gestó la publicación de *Gli ornati delle pareti e i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei* (3 vols., 1796-1808), monumental obra en la que colaboraron grandes artistas del XVIII como Chiantarelli, Morelli, Manto, Casanova, Campana o Morghen, y que, a día de hoy, supone un documento de excepción, pues muchas de las pinturas allí recogidas se han perdido.

Pero Winckelmann no fue el único que censuró el método de excavación de Alcubierre. En Herculano, donde el material de extrema dureza hacía dificilísimo el acceso a los restos, el ingeniero fue acusado de abrir pozos y galerías con el único fin de encontrar objetos valiosos, por lo que éstos volvían a rellenarse sin haber sido dibujados. Ciertos viajeros que se habían acercado hasta los yacimientos, como Charles de Brosses o el grabador y crítico de arte Charles-Nicolas Cochin, son algunos de los que emitieron juicios más severos tanto hacia el método de Alcubierre —alentado por el soberano, que buscaba ante todo antigüedades de gran valor— como hacia el secretismo que obstaculizaba las aspiraciones ilustradas que abogaban por una difusión del conocimiento despojada de todo tipo de trabas.[118] Decía Brosses, después de contar maravillado cómo habían aparecido nueces, aceitunas e incluso un pedazo de pan carbonizado: «Se encontrarán sin duda en adelante multitud de cosas muy curiosas, sobre todo si la rebusca es mejor llevada en lo por venir que en el pasado. Arreglando con orden todo lo que se desenterrara, se tendrá sin duda la más singular colección de antigüedades que sea posible reunir». El saqueo, la costumbre de arrancar los frescos de su ubicación original para trasladarlos a Portici, la falta de planificación y el uso extendido de tapar lo excavado sin dibujarlo aparecen también entre las críticas vertidas por el naturalista y helenista François de Paule Latapie y el astrónomo y escritor Joseph—Jérôme Lalande después de visitar Pompeya.[119] «En lugar de haber comenzado por sacar a la luz la muralla —dice Latapie después de su visita en 1776—, que habría dado primero una idea exacta de la forma y el tamaño de la ciudad, así como del número de sus puertas y de la distribución de sus calles principales, se ha excavado al azar, y parece incluso que se haya evitado cuidadosamente trabajar según un plan fijado y razonable. Así, aunque haga más de veinticinco años que se comenzaron los trabajos, el público no puede aún formarse ninguna idea de esta interesante ciudad y todo lo que se sabe se limita a unos pocos detalles que son el tema de esta descripción».

---

[118] Ch. N. Cochin y J.Ch. Bellicard, *Observations sur les antiquités de la vale d'Herculanum*, París, 1754.

[119] EP. Latapie, *Description des fouílles de Pompéii* (1776), ed. de P. Barrière y A. Maiuri, Nápoles, 1954, p. 244; J.J. Lalande, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, 8 vols., Venecia-París, 1768-1769 (esp. vols.VI y VII).

Desde luego, para algunos visitantes, como Goethe, otra cosa hubiese sido de Pompeya y Herculano si hubiesen estado al frente de los trabajos arqueológicos los mineros alemanes, los cuales habrían operado metódicamente —según él—, sin excavar al azar con fines expoliadores y sin deteriorar los objetos.[120]

El secretismo impuesto en la corte se reforzó aún más en relación con algunos hallazgos especialmente comprometidos. Me refiero a las pinturas eróticas, los *graffiti* obscenos y todo tipo de representaciones asociadas al ámbito de la sexualidad, especialmente abundantes, por otra parte, en la ciudad. En 1794, y siguiendo los consejos de Jacob Philipp Hackert, pintor de Fernando IV, se creó en el Museo de Portici una sala (la XVIII) donde fueron guardados todos los hallazgos de este tipo, era la «Sala de las antigüedades obscenas», que podía ser visitada con un permiso especial. Más tarde se trasladarían al Palacio de los Estudios de Nápoles, donde pudieron verse libremente hasta que en 1819 el futuro Francisco I decidió crear el «Gabinete de los objetos obscenos» (a partir de 1823 «reservados»), al que sólo podían acceder con un permiso especial del rey los varones que pudiesen acreditar una moral impecable. Algunos de ellos se escandalizarían de lo visto entre aquellas paredes, aunque desde luego no habían podido resistirse a la tentación de visitarlos. De las veinte autorizaciones que se emitieron en 1822, se pasó nada más y nada menos que a trescientas en 1824.

Carlos III abandonó Nápoles para convertirse en rey de España en octubre de 1759.Antes de zarpar retiró de su dedo un anillo con entalle hallado en las excavaciones pompeyanas, respetando así el edicto del 24 de julio de 1755 que prohibía la exportación de antigüedades del reino. «Exceso de delicadeza que pinta el alto carácter del gran Carlos III», diría casi un siglo después el Duque de Rivas en su *Viaje al Vesubio*. El soberano no se llevará consigo ninguno de los fabulosos tesoros encontrados en Pompeya, Herculano y Estabia, reforzando, por una parte, la defensa de la labor arqueológica como tarea pública del estado y, por otra, la conexión entre arqueología y territorio, premisa que no fue respetada por los políticos imperialistas decimonónicos. Ahora bien, el monarca siguió con interés —e incluso preocupación— el curso de las excavaciones, la restauración de los hallazgos y la instalación de los mismos en el Real Museo de Portici dirigido por Carrillo Paderni, como muestran las cartas que intercambió con Bernardo Tanucci:

> Y bien puedes creer que no hubiera tenido yo menos gusto que el que tú has tenido en verlos [los hallazgos de las excavaciones], pero hágase la voluntad de Dios en todo, y por todo, y te estimo igualmente todo lo que me dices de ese museo, y de lo que se adelantan las formas de los bustos, y te agradezco las cuatro láminas con otras tantas disertaciones que me has enviado, y es muy cierto que son dos milagros el ver dos de Puzzi, y puedes creer de cuánto gusto me han sido como la seguridad que me das de tener suficientes pinturas para el cuarto tomo con la inspección ocular que habías hecho de todas, lo que te agradezco (El Escorial, 10 de noviembre de 1761).[121]

---

[120] En su *Viaje a Italia,* publicado en 1816 del que hablaremos más adelante.

[121] *Vid.* Nota anterior. Cuando habla del cuarto tomo, el rey se refiere a la publicación de las *Antichità di Ercolano.*

El monarca disfrutó, así pues, desde España, de las novedades producidas en Pompeya, Herculano y Estabia gracias a las cartas de Tanucci, a los avances en la publicación de las *Antichità di Ercolano*, pero también a los vaciados en yeso de las esculturas encontradas en las excavaciones, que recibió en España y que donó en 1775 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No volvería a contemplar las famosas ciudades ni las antigüedades que continuaban nutriendo el museo, pero pudo hacer volar su imaginación con los datos de los que disponía mientras saboreaba algún manjar en el servicio de porcelana con motivos decorativos inspirados en los hallazgos de Herculano que recibió como regalo en 1782.

Cuando Carlos III abandonó Nápoles, su hijo Fernando IV de Nápoles (y I de las Dos Sicilias) era tan sólo un niño. Fue su regente, el ministro Tanucci, quien prosiguió con la organización de las excavaciones hasta que la esposa del soberano desde 1768, María Carolina, mucho más interesada que su marido en las antigüedades, decidió llevar las riendas de la coordinación de los trabajos en Herculano y Pompeya. Alcubierre siguió ejerciendo como director de las excavaciones hasta 1780, promoviendo los trabajos en distintas regiones de la ciudad, principalmente en torno a la puerta de Herculano y a la zona de los teatros. Se excavó el Templo de Isis, el Teatro Grande y el odeón, el Cuartel de los Gladiadores, el Foro Triangular con el Templo Dórico, la Villa de Cicerón y la de Diomedes y la Casa del Cirujano. Además de la importancia artística de los edificios excavados, causó especial impacto el hallazgo de treinta y cuatro esqueletos —en 1768— en la zona del anfiteatro, alimentando el morbo de arqueólogos y visitantes.

Durante esta etapa se tomaron algunas decisiones que fueron del agrado de quienes deseaban visitar el yacimiento. Se dispuso que lo excavado no se volviese a cubrir, con el fin de que todos aquellos visitantes que acudían al lugar pudiesen ver los edificios y casas que habían salido a la luz. A partir de 1780, año en el que comenzó a dirigir las excavaciones Francesco La Vega, empezaron a techarse las construcciones para que las pinturas y otras antigüedades se mantuviesen in situ sin temor a ser dañadas por las inclemencias climatológicas. Los dos lugares más atractivos para los visitantes fueron el Templo de Isis y la Villa de Diomedes. Además de la suntuosidad de ambos, se daba la coincidencia de que también en los dos se habían producido hallazgos que hechizaban a los viajeros.

El Templo de Isis fue excavado entre 1764 y 1766, es decir, mucho antes de la llegada de Napoleón a Egipto, momento a partir del cual comenzará a divulgarse el conocimiento de Egipto en Occidente. Por consiguiente, el Iseo pompeyano era el primer santuario egipcio que los 'eruditos podían contemplar, y no tardó mucho tiempo en convertirse en uno de los focos de atracción de los viajeros del *Grand Tour*, como nos muestran tan explícitamente los grabados de Francesco Piranesi y Jean-Louis Desprez realizados entre 1778 y 1779, donde se puede ver a los caballeros y las damas paseando en torno al templo y contemplando con atención los detalles de su arquitectura y decoración. El Iseo era el primer espacio sacro que se excavaba en Pompeya y se encontraba, además, en buen

estado. De hecho, era, y sigue siendo, el templo mejor conservado de toda la ciudad, entre otras razones porque, como ya hemos visto, fue completamente reconstruido después del terremoto. Un dibujo de Pietro Fabri, incluido por sir William Hamilton en *Campi Phlegrei,* nos muestra el desarrollo de las excavaciones ante la atenta mirada de varios caballeros que habrían acudido hasta el lugar para conocer de primera mano los progresos. Los frescos de las paredes del templo hablaban de rituales extraños, y los restos de ofrendas alimentaban la imaginación de viajeros, artistas, escritores y curiosos. Un plato con huevos y pescado sobre una mesa, restos de cenizas y fragmentos de huesos en el altar principal y, lo que parecía más inquietante, el esqueleto de un hombre aplastado por las columnas del pórtico. Todos estos elementos estaban llamados a convertirse en ingredientes que, cocinados en forma de novelas, cuadros o representaciones, deleitarían a un público ansioso de emociones nuevas. El arquitecto y pintor Jean-Louis Desprez, el músico Wolfgang Amadeus Mozart o el escritor Edward George Bulwer-Lytton son sólo algunos de los muchos personajes célebres que se sintieron seducidos por este hallazgo y encontraron en él una fuente de inspiración.

Por su parte, la Villa de Diomedes, en la vía de los Sepulcros, fue excavada entre 1771 y 1774. Recibió este nombre porque se pensó que habría pertenecido al difunto que descansaba en la tumba ubicada enfrente, M. Arrio Diomedes. Y es que, desde el primer momento, las casas fueron recibiendo distintos nombres en función de diferentes criterios: datos que podían aludir a sus posibles dueños (Diomedes, Polibio), decoraciones o célebres hallazgos en su interior (de los Amores Dorados, del Citarista), nombre de una gran personalidad que había visitado su excavación (José II), aniversarios importantes (del Centenario, de las Bodas de Plata). Las dimensiones de la Villa de Diomedes eran imponentes, tenía dos pisos, termas privadas, grandes jardines y vistas al mar, pero lo más interesante de todo, al menos para los amantes del morbo, es que dentro de la casa, en 1772, habían aparecido los cadáveres de veinte personas, algunos de ellos sosteniendo sus joyas y monedas. Uno de los esqueletos pertenecía a una mujer joven cuyo pecho había dejado su impronta en la ceniza endurecida. No hubiese podido imaginar esta doncella la de relatos que inspiraría su busto, el cual, después de haber hecho correr ríos de tinta en imaginaciones desbordadas, iba a perderse sin dejar rastro en el Museo de Nápoles. Otro «misterio» sin resolver.

Y es que, ya sea porque el Templo de Isis y la Villa de Diomedes fueron excavados muy pronto, ya sea porque efectivamente se trataba de hallazgos espectaculares por su riqueza y originalidad en aquel momento o porque los restos descubiertos en su interior acercaban a los hombres y mujeres del XVIII y el XIX a la vida cotidiana —con sus grandezas y sus miserias—, lo cierto es que han sido, como veremos en el siguiente capítulo, las construcciones más recurrentes en las novelas de inspiración pompeyana.

Las excavaciones dirigidas por La Vega —formado en Roma y considerado el mejor de los arqueólogos que trabajaron en Pompeya durante el XVIII— dispusieron desde el comienzo de una mejor planificación. La improvisación de los primeros años daba paso a unos trabajos que buscaban, además de extenderse por la ciudad uniendo zonas ya excavadas, mantener adecuadamente lo ya exhumado. A La Vega le interesaba que los

visitantes pudiesen sumergirse en el ambiente de la Antigüedad pompeyana, por eso había abogado por culminar las excavaciones iniciadas en un lugar (aunque no apareciesen los grandes tesoros que esperaba el monarca), mantener las inscripciones de mayor tamaño in situ, reponer algunos monumentos que habían sido trasladados al museo (como la tumba de Mamia, que regresó al yacimiento en 1785) y techar las casas, para que los visitantes pudiesen ver los frescos en su ubicación original contemplando adecuadamente el programa iconográfico del pintor que había decorado las estancias. Una de las casas que proyectó cubrir fue la del Cirujano (que recibió este nombre porque en su interior había aparecido una colección de instrumentos médicos y quirúrgicos), donde había causado sorpresa la existencia de un fresco en el que una mujer aparecía pintando. Además, con el fin de que los visitantes pudiesen sumergirse mejor en el ambiente de la ciudad, La Vega ordenó plantar árboles e instalar fuentes (para refrescar, como hoy día, a los sufridos visitantes) y propuso levantar un albergue construido siguiendo la estructura de una casa romana.

LAS EXCAVACIONES EN EL SIGLO XIX

El Reino de Nápoles vivió una etapa tumultuosa en el cambio de siglo que necesariamente había de influir en el desarrollo de las excavaciones en Pompeya. En 1799, el rey Fernando IV se vio obligado a huir a Sicilia, y los liberales, apoyados por los franceses, proclamaron la República Partenopea, término inspirado en una mítica sirena, Parténope, que daría nombre a la primera fundación de Nápoles. Durante la República, que sólo duró seis meses (de enero a julio), no se interrumpieron los trabajos arqueológicos. El general francés que había conquistado la ciudad, Championnet, un gran erudito, ordenó proseguir con las excavaciones. Éstas se desarrollaron sin demasiada planificación y en su mayor parte fueron llevadas a cabo por una tropa numerosa de civiles (hasta mil quinientos) y, sobre todo, soldados que poco sabían de arqueología, arte y antigüedades. Sabemos que se excavaron algunas casas y que el abate Mattia Zarrilli supervisó directamente la excavación del sur de la basílica.

La vuelta del rey no supuso un nuevo impulso a las excavaciones, pues las inversiones económicas tenían otros fines prioritarios, por lo que el nuevo director desde 1804, Pietro La Vega, hermano de Francesco, no tuvo muchas oportunidades de planificar durante esta etapa nuevas intervenciones.

Fernando IV se vio obligado a huir de nuevo a Sicilia en 1806, cuando las tropas de Napoleón tomaron Nápoles. El 30 de marzo de ese mismo año José Bonaparte, hermano de Napoleón, fue nombrado rey de Nápoles y se mantuvo al frente del gobierno hasta que en 1808 se trasladó a España para ocupar su trono. Bonaparte estaba muy interesado en reanudar lo antes posible las excavaciones, por lo que encargó a su ministro Cristoforo Saliceti que continuasen los trabajos. Se envió al yacimiento un número considerable de operarios que prosiguieron con las labores, bastante descoordinadas, hasta que se hizo

cargo de la superintendencia en 1807 el director del Real Museo de Portici, Michele Arditi. Durante esta etapa los trabajos se centraron en la vía Consolare, entre la Casa de Salustio y la Villa de Diomedes. El objetivo era que se avanzase simultáneamente desde ambas casas para confluir en la puerta de Herculano, pero no hubo suficiente financiación para llevar a efecto este proyecto. Ardid se propuso despejar en la medida de lo posible el yacimiento, por lo que organizaron cadenas humanas que sacasen la tierra extraída en cestos fuera de los muros de la ciudad. Más tarde comprobarían que era más rápido y se necesitaban menos hombres si los restos se transportaban en carretillas.

En 1808 José Bonaparte dejó Nápoles para gobernar en España y ocupó el trono Joaquín Murat, que estaba casado con Carolina, hermana de Napoleón Bonaparte. Se trata de una de las etapas más activas en el yacimiento —bajo la dirección, de nuevo, de Pietro LaVega—, gracias al entusiasmo demostrado por la reina, que tutelaba y controlaba personalmente las labores en las que llegaron a intervenir mil quinientos zapadores y seiscientos veinticuatro operarios civiles. A instancias de la reina Carolina, se expropiaron las tierras en torno al yacimiento y el batallón de soldados trabajó para conseguir establecer el perímetro de la ciudad excavando toda la muralla (recordemos que esto era lo que ya proponía en 1776 el botánico y helenista Latapie). Por primera vez se consiguió conocer las auténticas dimensiones de la urbe, localizar las puertas y ubicar las calles más importantes. Además, en vez de trabajar en parcelas aisladas, se proyectó unir las zonas excavadas desde el norte —donde estaba la puerta de Herculano— hasta el sur, en el área de los teatros y el Templo de Isis. Gracias a esta planificación, se abordó la excavación de la zona central del foro y la basílica, y se desenterraron varias casas, entre las cuales destacaba la de Pansa. Fuera de esta área, y con el afán de sacar a la luz los edificios públicos más importantes, se excavó el anfiteatro. Las excavaciones ya no se planteaban como excusa para encontrar grandes obras de arte, tesoros antiguos, sino como un proyecto que quería dar a conocer al mundo una ciudad romana, con sus calles, sus casas y sus edificios y espacios públicos, un museo al aire libre donde los hombres y mujeres del siglo XIX pudiesen comprender cómo era Pompeya y su vida cotidiana. Crear una ciudad—museo, ése era el sueño y el deseo que muchos visitantes, como el paleógrafo Scipione Maffei, el escritor y político François de Chateaubriand o el arqueólogo Juan de Dios de la Rada, habían expresado y continuarían manifestando.

Los trabajos arqueológicos emprendidos se dieron a conocer a través de una publicación, que también promovió y financió Carolina Bonaparte. Se trata de *Las ruinas de Pompeya (Les ruines de Pompéi)*, del arquitecto François Mazois, libro publicado en París en cuatro volúmenes entre 1812 y 1838.Y es que la reina no se conformaba con promocionar las excavaciones, también quería dar a conocer sus resultados con una mentalidad más abierta y operativa que la de muchos eruditos de la época. Por ejemplo, propuso un brillante proyecto relacionado con la publicación de los papiros hallados en Herculano, que no llegó a desarrollarse hasta mucho más tarde, en 1855. La mecenas sugirió que no se transcribiese el texto de los papiros desenrollados, como se venía haciendo, sino que se publicasen copias de los mismos para que cualquier estudioso pudiese hacer su propia

interpretación de lo allí escrito.

Pero volvamos a *Las ruinas de Pompeya*, de Mazois. Éste había llegado a Nápoles en 1808, de la mano del arquitecto de la reina, Lecomte, y fue contratado como dibujante del gabinete de Carolina Bonaparte con una pensión de 12.000 francos. Su trabajo en Pompeya comenzó en 1809 y se extendió hasta 1811. Trabajaba con denuedo de sol a sol dibujando monumentos, casas y frescos con absoluta fidelidad a las proporciones del original. Su objetivo no era únicamente realizar dibujos de los edificios, sino presentar una panorámica urbanística de Pompeya. El volumen I muestra la red viaria, las tumbas, las puertas y la muralla; el II, las calles, las fuentes y las casas; el III, los edificios públicos, especialmente aquellos que habían sido excavados en el foro y en el Foro Triangular; y por último, el IV, incluye los templos, los teatros y la urbanística. Los dos primeros volúmenes están dedicados a la reina, que recompensó su trabajo con 3.000 francos para que pudiese proseguir su obra. Sin embargo, la caída del gobierno de Murat y la restauración borbónica de 1815 acabaron con la pensión que le había permitido dedicarse sin preocupaciones económicas a su trabajo. Mazois murió en 1826 dejando su magna obra inacabada. Fueron Ch. Gau, F. de Clarac y J.A. Letronne quienes publicaron los dos últimos volúmenes con los cuatrocientos cincuenta y cuatro dibujos que el arquitecto había realizado. Como Mazois, otros jóvenes arquitectos franceses pensionados por la Academia de Francia en Roma continuaron viajando hasta Pompeya para dibujar los monumentos y llevar a cabo reconstrucciones de los mismos.

La restauración borbónica en 1815 trajo consigo un retroceso en los trabajos arqueológicos realizados en Pompeya. Uno de los hechos más perjudiciales fue la venta a particulares de algunos de los terrenos que habían sido expropiados por Murat a instancias de su esposa Carolina. El número de operarios contratados se redujo hasta tal punto que en 1818 sólo había unas trece personas trabajando. Michele Arditi y Antonio Bonucci dirigieron conjuntamente los trabajos —el primero hasta 1838 y el segundo hasta 1825—, centrándose en el foro, la zona de los teatros y el área de la puerta de Herculano. Los resultados fueron espectaculares para tan limitada inversión, porque entre 1816 y 1824 se excavaron algunos de los edificios y casas más relevantes de la ciudad: la basílica (donde ya se había comenzado a trabajar en 1813), el Templo de Apolo, el Edificio de Eumaquia, el *macellum,* el Templo de la Fortuna Augusta, las Termas del Foro y la Casa del Poeta Trágico.

En estos años salió a la luz el primer tomo de otra de las publicaciones científicas más importantes sobre Pompeya, y también más influyentes en la época, que se había ido gestando desde tiempo atrás, *Pompeiana. The Topography, Edifices and Ornaments of Pompeii,* de sir William Gen., (2 vols., 1817-1832).[122] Gell, un reconocido arqueólogo, realizó un concienzudo estudio de los restos que habían sido excavados, incorporando (con la ayuda de John P. Gandy en el primer volumen) bellísimos grabados de las ruinas pero también atractivas reconstrucciones de los edificios que serían fuente de inspiración para novelistas y decoradores.

[122] Con modificaciones en ediciones posteriores; 2ª ed. Londres, 1837; 3ª ed. Londres, 1852.

Tras la muerte de Fernando IV, en enero de 1825, subió al trono su hijo Francisco I, que gobernó durante cinco años. Entre 1825 y 1828 estuvo al frente de las excavaciones el arquitecto—director Nicola d'Apuzzo, quien fue sustituido por Carlo Bonucci, el cual se mantuvo en el cargo hasta 1837. Este último retomó las excavaciones en Herculano y fue nombrado en 1844 director del museo. Aunque su cargo como arquitecto-director finalizó oficialmente en 1837, siguió en el yacimiento hasta 1849 como arquitecto local. Durante esta etapa se continuó trabajando en el entorno de la vía de Mercurio —donde ya se estaba excavando desde 1820—, gracias a lo cual se descubrió la Casa de la Fuente Grande, la Casa de la Fuente Pequeña, la Casa de los Dioscuros, la Casa de Meleagro y la del Centauro. Se finalizaron también los trabajos en la Casa de Pansa y se produjo un hallazgo espectacular, la casa más grande de toda la ciudad, la del Fauno, con el soberbio mosaico que representa la batalla entre Alejandro Magno y Darío. Éste y los restantes mosaicos serían trasladados algunos años más tarde al museo.

El sucesor de Francisco I, Fernando II de las Dos Sicilias, quien gobernó entre 1830 y 1859, se preocupó fundamentalmente por mejorar los accesos al yacimiento con el fin de que Pompeya pudiese ser visitada por un mayor número de personas. Por esta razón, llevó el ferrocarril hasta la ciudad inaugurando la estación de Porta Marina —la que todavía hoy usan los turistas que se acercan a las excavaciones en tren— en 1840. La ubicación de la estación en este punto cambió la ruta de los visitantes, que dejarían de acceder al yacimiento a través de la vía de los Sepulcros y la puerta de Herculano para hacerlo a través de la puerta Marina, que les conducía directamente al foro. La actividad generada en torno a la estación de Porta Marina propició el nacimiento de una oficina de correos en Pompeya, así como la aparición de los primeros hoteles —los famosos Diomedes, Suisse y Anglo-Americano— y restaurantes que encontraremos presentes en los relatos de los viajeros y en las novelas, mencionados, en ocasiones, por sus abusivos precios. «Prefiero irme a este pueblecito, que está a un corto paseo de Pompeya —nos dirá un turista español a comienzos del siglo XX, Adelardo Covarsi—, a meterme en uno de esos encopetados comedores instalados en las ruinas, en donde vale tanto un almuerzo como un ojo de la cara».

También se produjeron algunos cambios en la dirección de las tareas arqueológicas, que pasaron a ser supervisadas por dos personas: el superintendente, encargado de controlar y coordinar las excavaciones, además de dirigir el museo, y el arquitecto-director, que debía realizar el trabajo propiamente arqueológico encargándose de la excavación y restauración de los edificios desenterrados. Durante el reinado de Fernando II hubo dos superintendentes —Francesco María Avellino (1839-1850) y Sangiorgio Spinelli (1850-1863)— y cuatro arquitectos—directores —Pietro Bianchi (1837-1848), Giuseppe Settembre (1849-1851), Guglielmo Bechi (1851-1852) y Gaetano Genovese (1852-1860).

Durante este periodo se trató de progresar en el descubrimiento de la estructura urbanística de la ciudad avanzando por las áreas que más tarde se conocerían como las Regiones VI y VIL Se desenterraron varias casas de las que se arrancaron un buen número de frescos que serían trasladados al museo: la Casa de los Capiteles Figurados, la Casa de Ariadna, la Casa del Laberinto, la Casa de Apolo, la Casa de Orfeo y la Casa del Citarista.

También se excavaron las Termas Estabianas y la muralla en torno a la puerta Marina.

El avance de los trabajos vino acompañado del aumento de publicaciones que trataban de dar a conocer a estudiosos ydiletantes los grandes descubrimientos que habían tenido lugar en esta ciudad campana. *Le case e I monumenti di Pompei disegnati e descritti,* de Fausto y Felice Nicolini (4 vols., 1854-1890), fue una de las obras más consultadas por los amantes de las antigüedades, fundamentalmente porque incluía hermosas litografías a color basadas en excelentes dibujos realizados a escala por Giuseppe Abbate y Geremia Discanno. También se publicó durante este periodo una magna obra, los dieciséis volúmenes del Real Museo Borbónico, aunque lo que resulta especialmente destacable para el mundo de la investigación es la aparición de las primeras revistas científicas —*Bullettino Archeologico Napoletano, Memorie della Regale Accademia Ercolanese di Archeologia, Atti dell'Accademia Pontaniana*—, dedicadas a publicar artículos, realizados por y para especialistas, sobre diferentes cuestiones relacionadas con las excavaciones.

Durante este periodo, concretamente en 1851, se encerraron a cal y canto todas las piezas del Gabinete Secreto, a las que se unieron otras obras de arte memorables «poco decentes» para la dirección, como la *Danae* de Tiziano o la *Venus* deVeronese, que durmieron bajo llave, hasta que, ya en 1860, con la conquista del Reino de Nápoles por Garibaldi, pudieron ver de nuevo la luz. Fue después de la reapertura cuando pudo contemplar las piezas obscenas Pedro Antonio de Alarcón, quien clamaba horrorizado ante los lectores de su leidísimo libro *De Madrid a Nápoles:* «Allí se ve gráfica y plásticamente, y con horror y asco, la explicación providencial de la destrucción de Pompeya; allí el mármol y el bronce, el hierro y el barro, maravillosamente trabajados por el arte, representan toda la vileza de los placeres más inmundos, no sólo en estatuas, frescos y relieves, sino en los útiles de la vida...». Y es que el horror por los vicios pompeyanos se convierte prácticamente en un tópico inmanente, pues los grafitos y las escenas obscenas habían impactado vivamente en la mente de todos, «hijas de la desmoralización más desenfrenada», decía San Martín en *Un viaje al Vesubio,* como veremos en el siguiente capítulo.[123] «¡Siempre la prostitución!», se lamentaba Alarcón, que ni siquiera era capaz de compadecer el terrible destino de los pompeyanos cuando «a cada momento halláis a la entrada de una calle o en la puerta de una casa un atributo infame de su prostitución, un signo de su bajeza, un ídolo nefando que os hace apartar la vista con horror...». Por cierto, que el Gabinete Secreto volvería a estar cerrado al público entre 1931 y 1967, aunque en 1954 el director decidió que podían visitarlo «las personas adultas de ambos sexos que pudiesen ser calificadas como estudiosas, así como las personas adultas de aspecto serio». Se recomendaba permitir el acceso a los extranjeros que solicitasen insistentemente la visita, aunque quedaba terminantemente prohibida la entrada a los jóvenes, especialmente si eran del sexo femenino.

La etapa borbónica —que había sacado a la luz 22 hectáreas, un tercio de la superficie total del yacimiento— se cerró con el reinado de Francisco II. Éste sólo gobernó durante un año, pues Nápoles fue conquistada por Garibaldi, integrándose en el reino unificado de

[123] Antonio de San Martín, *Un viaje al Vesubio*, Madrid, 1880, p. 17.

Italia en 1860. Tanto el reinado de Fernando II como el de Francisco II se habían caracterizado por su rechazo a las nuevas ideas de los liberales. Este ambiente reaccionario hizo que algunos personajes destacados de la cultura sufriesen un ambiente de represión. El numismático y arqueólogo Giuseppe Fiorelli fue uno de ellos. Éste trabajaba en el yacimiento desde 1847, pero, acusado de difundir ideas contrarias al rey, fue procesado y retirado de su cargo en 1849. Sin embargo, las circunstancias políticas cambiarían, y Fiorelli llegaría a convertirse en el arqueólogo que transformó Pompeya y su distribución interna en el siglo XIX.

Garibaldi visitó las excavaciones pompeyanas el 22 de octubre de 1860, como ha dejado constancia de ello una estereoscopia realizada por Giorgio Sommer y una anotación de los diarios de excavación que se conservan en el Museo Nacional de Nápoles. En esta época, los fotógrafos empezaban a estar presentes en todos los grandes sucesos y también en las campañas arqueológicas. Las reproducciones fotográficas iban a reflejar fielmente las regiones excavadas frente a las imágenes muchas veces subjetivas de los dibujantes, que las adaptaban a su propio estilo artístico y a la moda de la época. Por otra parte, iban a dar una mayor difusión a los hallazgos, porque se divulgaban a través de las revistas y de las postales que los turistas compraban. La fotografía más antigua que se conserva de Pompeya fue tomada por George Wilson Bridge en 1848 mediante el método de calotipo y puede verse en ella el anfiteatro. Sólo tres años más tarde el arquitecto francés Alfred Nicolas Normand hizo otras fotografías del yacimiento con el mismo sistema (que le serán después utilísimas para diseñar la casa del príncipe Napoleón en la rue Montaigne de París). No será, sin embargo, hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando comience a popularizarse este nuevo sistema de reproducción y a extenderse su uso en las excavaciones. Robert Rive y Giorgio Someter —famoso también por las reproducciones de objetos pompeyanos de bronce— hicieron reportajes fotográficos que incluían las zonas más visitadas del yacimiento. También los hermanos Alinari y Giacomo Brogi, entre otros, trabajaron en Pompeya y muchas de sus fotografías fueron encargadas por las instituciones oficiales que debían velar por las excavaciones pompeyanas. Buena parte de las instantáneas del yacimiento que se tomaron a partir de los años setenta del siglo XIX se integraron en los álbumes de postales que compraban los turistas.

Pero volviendo a la llegada de Garibaldi a Nápoles, el héroe libertador nombró director honorario del museo y de las excavaciones del sur de Italia al famoso escritor francés Alejandro Dumas. Éste había proporcionado armas a su ejército y el nombramiento era la mejor forma de agradecerle su colaboración, puesto que Dumas ya había manifestado cuál deseaba que fuese su recompensa. Sin embargo, el escritor francés quedó algo decepcionado por la mención «honorífica» de su cargo, aunque Garibaldi había confiado en él para que realizase la gran obra arqueológica e histórica de la región campana.

La elección de Dumas fue terriblemente mal acogida tanto por quienes tenían aspiraciones al cargo como por los propios napolitanos, que se manifestaron por las calles al considerar una ignominia que Garibaldi hubiese confiado lo más granado de su patrimonio a un extranjero. Dumas, que había proyectado con gran interés su intervención al frente de las excavaciones, hubo de dejar el cargo que había ocupado apenas dos meses.

En 1860 fue nombrado inspector de las excavaciones de Pompeya Giuseppe Fiorelli, que asumió la Superintendencia General así como la dirección del museo tres años más tarde. Fiorelli estuvo al frente del yacimiento hasta 1875, año en que fue llamado a Roma para hacerse cargo de la Dirección General de las Antigüedades y de las Bellas Artes. El arqueólogo dividió Pompeya en nueve regiones, subdivididas a su vez en ínsulas (manzanas) y umbrales. El sistema, que todavía se utiliza, aunque con alguna pequeña modificación, permite localizar con exactitud cada uno de los edificios excavados en la ciudad. Viendo, por ejemplo, la referencia Casa de los Vetios (VI, 15, 1), sabemos que esta vivienda se encuentra en el umbral 1 de la decimoquinta ínsula de la Región VI.

Durante esta etapa se llevaron a cabo otros muchos cambios en la metodología arqueológica empleada en el yacimiento. Las excavaciones se realizaron primero casa por casa y después por manzanas, abordando los edificios desde arriba y no desde los túneles abiertos en las calles como se había hecho habitualmente. También se creó en 1866 una Escuela Arqueológica, donde se formarían todas aquellas personas que iban a trabajar en el yacimiento. Para dar a conocer a los visitantes e investigadores las auténticas dimensiones de Pompeya y la riqueza de lo excavado hasta el momento, Fiorelli mandó construir una maqueta de la ciudad fabricada en corcho, madera y papel a escala 1:100. El trabajo era tan meticuloso, pues recogía fielmente el estado de cada calle, casa y edificio con sus respectivas decoraciones pictóricas y musivarias, que se emplearon varios años en su elaboración, desde 1861 hasta 1879. El resultado fue espectacular y a día de hoy supone un documento excepcional para conocer el estado de algunas casas que posteriormente han sido destruidas o han perdido sus frescos. De la misma forma, ordenó hacer copias de las estatuas y los relieves que se retiraban de sus lugares de origen para ser trasladados al museo en aras de su mejor conservación, con el fin de que los visitantes pudiesen contemplar los ambientes tal y como eran originariamente.

Y es que Fiorelli concibió el trabajo en Pompeya como un gran proyecto nacional que debía dar a conocer al mundo las grandezas de una Italia unificada que encontraba sus raíces comunes en la Antigüedad romana. Pompeya era patrimonio del nuevo estado italiano y todos sus ciudadanos tenían derecho a disfrutar de él; por eso, por primera vez se autorizó el acceso a cualquier persona que pagase la entrada al yacimiento, algo que ya había sido propuesto por Dumas. El dinero recaudado con las visitas sirvió para costear el sueldo de los guías y los vigilantes. Todavía en 1904 una turista española en Pompeya nos cuenta: «Conviene rechazar a los guías que oficiosa e insistentemente brindan sus servicios al viajero. Con la entrada para visitar Pompeya se disfruta del derecho de hacerse acompañar por un guía que concienzuda y gratuitamente enseña cuanto de notable hay que ver y que da todas las explicaciones e informes que se pueden desear respecto de aquellos lugares».[124]

El tránsito de visitantes aumentó exponencialmente gracias al nuevo sistema de acceso, pero también gracias a otra idea de Fiorelli que se convirtió en uno de los mayores atractivos de la ciudad y el museo. Me refiero a los moldes de yeso de las personas

---

[124] Araceli, «La ciudad muerta (conclusión)», en *La Moda Elegante Ilustrada*, 30 de marzo de 1904, sin paginar.

fallecidas durante la erupción. El arqueólogo, como otros antes, había observado cómo los cuerpos de las personas y los animales, e incluso los muebles, habían dejado su impronta en la ceniza endurecida. Las partes blandas de los cadáveres se habían descompuesto, pero antes de eso las cenizas se habían solidificado sobre ellas creando un molde de su cuero. Recordemos que una de las siluetas que más interés había despertado entre los visitantes era la de la joven que había aparecido en la Villa de Diomedes. El molde había sido cortado y llevado hasta el Museo de Portici, primero, y al de Nápoles, después, donde fue contemplado por los viajeros (que lo mencionaron incesantemente, como veremos). En 1863 Fiorelli decidió inyectar yeso en el intersticio que había entre las si—betas grabadas en las cenizas y los esqueletos de las víctimas, con lo que consiguió crear estatuas de los habitantes de Pompeya muertos durante la erupción del volcán. El resultado era —y sigue siendo— espectacular. Los moldes mostraban características fisicas de los fallecidos, detalles de su ropa y, lo más morboso e inquietante, su actitud ante la muerte. Algunos se encogen o se tumban boca abajo, aterrorizados, esperando el fin, otros muestran una actitud forzada, incluso grotesca, porque han sufrido espasmos debidos a las altísimas temperaturas, un perro se revuelve intentando soltarse de sus cadenas, un niño se tapa la cara. Las víctimas hablaban por sí mismas, era como si un fotógrafo hubiese podido inmortalizar la catástrofe, y eso despertaba la curiosidad de los visitantes más que cualquier otro tipo de hallazgo.

Fiorelli promovió la apertura, dentro del propio yacimiento, de un pequeño museo, un *Antiquarium* (Anticuario), donde los visitantes podían ver los yesos de las víctimas del Vesubio expuestos en vitrinas, junto con otro tipo de hallazgos encontrados en las excavaciones, como ánforas o utensilios agrícolas.

A pesar del incremento de visitantes, Fiorelli veló ante todo por el avance de los trabajos y la preservación de los hallazgos, rehusando las restauraciones que implicasen cambios evidentes en los edificios. También ejerció una férrea vigilancia sobre todos los restos que aparecían en el yacimiento, registrándolos con celo y velando para que ninguno de ellos saliese de Nápoles, y menos aún del país, como había estado sucediendo. Fue, desde luego, un periodo verdaderamente prolífico en la investigación del yacimiento, especialmente en las zonas en torno a la vía de Nola y las Termas Estabianas, donde salieron a la luz importantes vestigios.

La intensificación y perfeccionamiento de los trabajos realizados en la ciudad tuvo también su reflejo en la publicación, durante esta etapa fecunda, de varias obras que han sido fundamentales para arqueólogos e historiadores. Ya entre 1858 y 1860 Fiorelli había publicado con C. Sorgente la utilísima *Tabula Coloniae Corneliae Veneriae Pompeis,* que establecía la planta de la ciudad. Gracias al exhaustivo trabajo de registro y estudio de los hallazgos que había efectuado, publicó sus *Giornali degli Scavi di Pompei* (1861-1872). Recogió la historia de las excavaciones desde su comienzo en 1748 en *PAH (Pompeianorum Antiquitatum Historia,* 3 vols., 1860-1864) y, además, escribió dos guías de la ciudad —una amplia y otra breve— para uso de todos aquellos que visitaban el yacimiento y querían

abundar —con mayor o menor intensidad— en el conocimiento del mismo.[125] Fiorelli elaboró también, junto con Domenico Monaco, un catálogo del museo (del que había reorganizado las salas), publicado en 1874.

Coincidiendo con la etapa de Fiorelli al frente de las excavaciones de Pompeya, trabajó en el yacimiento el arqueólogo alemán August Mau. Como ya veíamos en el capítulo II, este arqueólogo estableció la secuencia cronológica de los cuatro estilos de la pintura decorativa a partir de un análisis de los frescos pompeyanos, estudiados en relación con la descripción de la pintura mural realizada por Vitruvio en su tratado sobre arquitectura. Mau publicó los resultados de sus investigaciones en *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* (1882), una de las grandes publicaciones científicas de la época.

Después de la etapa Fiorelli, sin duda la más fructífera del XIX, asumió la dirección de las excavaciones pompeyanas Michele Ruggero, quien se mantendría en el cargo entre 1875 y 1893. Ruggero continuó centrando los trabajos en la vía de Nola. Una buena parte de la financiación se destinó a la restauración de algunos edificios ya excavados y a la construcción de los tejados que permitieran conservar las pinturas en las propias casas. La Casa de las Bodas de Plata, llamada así en conmemoración del aniversario de boda del rey Humberto en 1893, fue completamente restaurada.

Coincidió con esta fase el decimoctavo centenario de la desaparición de Pompeya a causa de la explosión del Vesubio, efeméride que fue celebrada por todo lo alto en el yacimiento, con conferencia de Ruggero en la basílica. El acontecimiento fue tan aplaudido, que noticias del mismo llegaron a otros países, incluida España, donde revistas como *La Ilustración Española y Americana* se hicieron eco de la conmemoración.[126]

En 1894, estando al frente del yacimiento Giulio de Petra, se comenzó a excavar una de las casas más emblemáticas de Pompeya, la de los Vetios. Siguiendo la política que se había impuesto en los últimos años, el edificio fue restaurado para que los visitantes pudiesen contemplar, además de las pinturas y mosaicos, los restantes objetos que habían aparecido (y que más adelante serían sustituidos por réplicas). Por este motivo, la Casa de los Vetios se convirtió en una de las más visitadas por los turistas, hasta el punto de pasar a ser escenario de una novela de tema pompeyano escrita sólo unos años más tarde, *La bailarina de Pompeya,* de Jean Bertheroy (1899). Incluso en España, donde la fascinación por Pompeya había estado más contenida que en otros países vecinos, el hallazgo de la Casa de los Vetios, aun con retraso, fue uno de los más celebrados por los viajeros y por la prensa. *La ilustración Artística* (20/04/1896), *La Ilustración Española y Americana* (30/03/1902) y *Alrededor del Mundo* (12/11/1903), entre otras revistas, hablan a sus lectores de los restos encontrados en esta casa. Algunos de estos artículos fueron realizados por especialistas de renombre, como el famoso arqueólogo José Ramón Mélida (sobre el que volveremos en el siguiente capítulo por la atracción que sentía por Pompeya), que publicó en *La Escuela*

[125] *Descrizione di Pompeí per Giuseppe Fiorelli, soprantendente generale del Museo e degli scavi di Napoli.* Nápoles, 1875 y *Guida di Pompei,* Roma, 1871.
[126] 8/10/1879 y 22/10/1879.

Moderna un artículo titulado «Las pinturas de la Casa de los Vetios».[127]

Pero mientras las autoridades velaban por la restauración y la conservación de los hallazgos que se producían en la ciudad, extramuros el crecimiento de la localidad nacida al calor de las ruinas y las excavaciones ilegales hacía peligrar el patrimonio. Entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX un absoluto descontrol de los restos que se hallaban fuera del perímetro de la ciudad favoreció que grandes tesoros saliesen del país. En 1895 la fabulosa vajilla de plata (en una de cuyas tazas se leía la frase «disfruta la vida mientras la tengas, porque el mañana es incierto») y las piezas de oro halladas en la Villa Pisanella acabaron en el Louvre de París, mientras que en 1900 el Metropolitan Museum de Nueva York compró algunas de las soberbias pinturas que habían decorado laVilla de Publio Fannio Sinistor en Boscoreale.

La situación era insostenible y el estado se vio obligado a actuar. En 1909 se aprobó una ley que velaba por la protección del patrimonio histórico y que impidió que espectaculares hallazgos, como el de la Villa de los Misterios en 1911, siguiesen también el camino del exilio.

LAS EXCAVACIONES EN EL SIGLO XX Y EN LA ACTUALIDAD

En el nuevo siglo los grandes hallazgos arqueológicos llegaron al gran público a través de los medios de comunicación de masas, y el gobierno italiano se sirvió de ellos como método de propaganda.

La primera gran empresa del siglo XX fue acometida por Vittorio Spinazzola, superintendente entre los años 1911 y 1923. Excavó la vía de la Abundancia, famosísima arteria de la ciudad conocida sobre todo por el gran número de grafitos, *programmata* electorales, anuncios y decoraciones pictóricas que acumulaba. Spinazzola se propuso precisamente eso, que especialistas y visitantes pudiesen contemplar cómo era una bulliciosa calle pompeyana, con sus casas de más de una planta con ventanas y balcones, con sus tiendas abarrotadas y su ajetreo cotidiano que oscilaba entre la ofrenda a un dios en una de las pequeñas hornacinas situadas en el exterior y la comida frugal en una de las tabernas. El empeño del nuevo director era fruto de su observación. Spinazzola había estudiado a fondo las representaciones pictóricas de las casas en cuyas reconstrucciones arquitectónicas aparecían edificios de varios pisos con balcones. Esto le hizo pensar que hasta ese momento no se había excavado correctamente, pues se habían desechado los restos de los pisos superiores que habían caído derrumbados por el peso de los materiales arrojados durante la erupción. El arqueólogo proyectó, por tanto, unos trabajos que, con la mayor meticulosidad posible, tratasen de mantener en pie las fachadas de los edificios excavando desde los niveles más altos. A lo largo de 600 metros fue restaurando y apuntalando fachadas, reconstruyendo tejados, balcones y ventanas para mostrar la auténtica estructura del s casas pompeyanas. Algunas de ellas fueron también excavadas durante esta etapa, como la del Criptopórtico y la del Moralista.

[127] 01/02/1911, 128-131.

Las fotografías de la época evidencian la magnitud de la tarea abordada por Spinazzola y el acierto de su método de excavación. Pero, como sucede con frecuencia, las circunstancias políticas impidieron que un gran proyecto fuese culminado por su creador. En 1914 estalló la Primera Guerra Mundial, conflicto al que Italia se incorporó un año más tarde. La contienda finalizó en 1918, pero el descontento de las clases sociales más empobrecidas alzó al fascismo al poder. Spinazzola se mostró contrario a las ideas enarboladas por Mussolini, por lo que se vio obligado a dejar la dirección de las excavaciones en 1923. Los resultados de sus trabajos se publicarían en 1953, diez años después de su muerte.[128]

Amedeo Maiuri sucedió en el cargo a Spinazzola. Este arqueólogo logró mantenerse al frente de las excavaciones entre 1923 y 1961, y eso a pesar de los avatares históricos que se vivieron durante esos años: una dictadura, un tremendo conflicto armado y una reconstrucción que debía levantar un país tomado por los aliados. Mussolini encargó a Maiuri una importante tarea. Debía demostrar al mundo, a través de la arqueología, que Italia había sido un gran imperio en la Antigüedad, porque estaba dispuesto a reconstruirlo. Para llevar a cabo tan magna tarea no se escatimó en gastos. El gobierno fascista suministró a Maiuri una enorme dotación económica que le permitió continuar con las excavaciones en Pompeya y reanudar las de Herculano en 1927.

El arqueólogo continuó trabajando en la vía de la Abundancia, con lo que consiguió llegar hacia la zona de la Palestra Grande y el anfiteatro. Avanzó en la Región I y excavó dos de las viviendas más grandes, ricas y sorprendentes de la ciudad: la Villa de los Misterios y la Casa de Menandro. Éstas, junto a otras edificaciones, fueron reconstruidas para que los visitantes pudiesen admirarlas. También fueron adecuadamente dibujadas, fotografiadas, estudiadas y publicadas, lo que dio una gran difusión a los hallazgos entre los especialistas de todo el mundo. La divulgación científica era algo prioritario en la tarea de este arqueólogo, que, a lo largo de los treinta y ocho años que estuvo al frente de las excavaciones, publicó numerosísimos libros y artículos sobre los restos que habían visto la luz en Pompeya y Herculano.

Pero también ocupaba una posición preferente en el orden de prioridades del director de las excavaciones la investigación de la historia de Pompeya. Me refiero al desarrollo de la ciudad desde su origen, sin fijar la atención exclusivamente sobre la recuperación de calles y edificios de época romana. Este interés le llevó a profundizar en los niveles inferiores de la zona del foro, el Foro Triangular y la Casa del Cirujano, estimulando así a los investigadores del yacimiento que habían tenido una cierta tendencia a estudiar Pompeya como una ciudad suspendida en el tiempo, sin pasado y, evidentemente, sin futuro.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial interrumpió el proyecto arqueológico de Maiuri. La nueva contienda no sólo paralizaría excavaciones, sino que también causaría daños irreparables al yacimiento. Pompeya fue bombardeada por las tropas aliadas.

El 19 de febrero de 1941 algunos proyectiles cayeron junto a la Villa de los Misterios y en el mes de octubre de ese mismo año al sur de la Región VIII, fuera de la muralla. Pero lo

---

[128] *Pompeii alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza (Anni 1910-1923)*, Roma, 1953.

peor estaba aún por llegar. Las primeras bombas impactaron dentro de la ciudad otro fatídico 24 de agosto, en esta ocasión de 1943, y continuaron asolándola a intervalos regulares entre el 13 y el 20 de septiembre del mismo año. No había ninguna razón para hacer algo así. Británicos y americanos lanzaron hasta ciento noventa bombas sobre el yacimiento con la excusa de que los alemanes estaban acantonados en su interior. No era cierto. El 25 de agosto, Maiuri, pedía desesperadamente a los países neutrales que interviniesen para poner fin a la catástrofe, pero las llamadas de socorro lanzadas por un arqueólogo al servicio de Mussolini no fueron escuchadas y los bombardeos continuaron. Maiuri que resultó herido en una pierna durante uno de los ataques, pidió también al Ministerio de Cultura que le enviase placas con las que poder documentar el desastre. Apenas tenían recursos y sólo recibió unas pocas —se conservan veinte—, pero fueron suficientes para dejar testimonio de la barbarie.

No alcanzamos a conocer exactamente la magnitud de este aciago suceso, porque el bando vencedor de la contienda nunca estuvo interesado en que transcendiese algo tan lamentable. Sólo recientemente un investigador, Laurentino García y García, ha denunciado los hechos en una publicación. Los arcos del foro, la Casa de Triptólemo, la Casa de Rómulo y Remo, la puerta Marina, el fresco de Diana y Acteón, la Casa de la Diana Arcaizante y el atrio de la Casa de Epidio Rufo, la Casa de los Diadúmenos y las dos primeras salas del Anticuario, entre otros edificios, quedaron total o parcialmente destruidos. A los daños de las bombas se unieron los ocasionados por los saqueadores, que aprovecharon la coyuntura para arramblar con todo lo posible. Afortunadamente, los restos más importantes se conservaban en el Museo Arqueológico de Nápoles y desde allí habían salido con destino a Montecassino primero, y después al Vaticano, donde quedaron a salvo de los bombardeos.

Cuando el 22 de abril de 1944 el Tercer Regimiento Argelino del ejército francés entró en Pompeya y celebró en su anfiteatro una ceremonia junto al comandante americano y británico, la ciudad ya había sufrido su segunda destrucción. La fotografia inmortalizó al general de división G. Keyes, comandante del Segundo Cuerpo de los Estados Unidos, al general de división L. J. Collier, comandante británico al mando del distrito de Nápoles, y al general. A. Juin, comandante del Cuerpo Expedicionario francés presidiendo el acto en el lugar donde se habían iniciado las excavaciones en 1748 y que en el siglo XX sufría los efectos de la guerra.

Las secuelas del ataque se prolongaron durante años, puesto que las bombas removieron la tierra y las lluvias arrastraron lo que un volcán no había podido destruir. Todavía en los últimos años se ha encontrado algún artefacto explosivo del ataque de 1943, que los artificieros han tenido que desactivar después de desalojar el yacimiento.

Tras la guerra se produjo un repunte de la actividad arqueológica en el yacimiento, que, sin embargo, no produjo los resultados deseables en el ámbito de la investigación. Pompeya era ahora fuente de tierra. Me explico. Las excavaciones que se habían prolongado ya durante dos siglos habían ido acumulando una gran cantidad de tierra que se amontonaba al sur, junto a la muralla. Esa tierra era muy rica y se pensó que su retirada

podía tener un doble uso: por una parte, se adecentaría el yacimiento proporcionando trabajo a un número considerable de personas desocupadas, y por otro, podría ser utilizada como fertilizante en las tierras de labor cercanas. Pero esto no era suficiente. A partir de los años cincuenta, se abordó la excavación de la Región I casi a destajo, y los resistentes materiales volcánicos extraídos de la zona sirvieron para construir la autopista Nápoles-Salerno. Como éste había sido el objetivo primordial de la excavación, los trabajos arqueológicos sufrieron las consecuencias. Efectivamente, se concluyeron los trabajos en la Región II y se avanzó enormemente en la 1, pero los resultados nunca fueron publicados, no se veló por la preservación de los edificios y la zona no se abrió al público.

A partir de los años sesenta, la administración comenzó a tomar conciencia de la situación y del peligro de desaparición que corría un hallazgo arqueológico de las dimensiones e importancia de Pompeya. En ese momento se planteó la necesidad de hacer excavaciones a pequeña escala que permitiesen destinar la mayor parte de los fondos al mantenimiento de las zonas que llevaban años a la intemperie. Alfonso de Franciscis, superintendente entre los años 1961 y 1976, abordó la excavación de una de las casas que más fama ha alcanzado en los últimos años —sobre todo gracias a un documental producido por la BBC en el que sus habitantes adquieren gran protagonismo—, la de Polibio. En esta mansión se encontraron varios cadáveres, la mayoría de ellos pertenecientes a la misma familia (se sabe porque se ha analizado el ADN), entre los cuales se encontraba el de una joven de unos dieciocho años que estaba en avanzado estado de gestación. La casa fue perfectamente excavada y estudiada, e incluso se han realizado reconstrucciones de la misma a través de un avanzado programa informático. La necesidad de velar por la preservación de los hallazgos y la restauración de los mismos ha limitado ostensiblemente las excavaciones a pesar de que las misiones internacionales han comenzado a intervenir en el yacimiento. Otras casas destacables excavadas a partir de los setenta fueron la Casa de Fabio Rufo, la de los Castos Amantes y la de los Pintores.

En 1980 Pompeya sufrió otra desgracia, una más. Otro terremoto afectó gravemente a algunas zonas de la ciudad y no hizo sino aumentar desmesuradamente la lista de desperfectos que se había ido acumulando por el paso de los años, la negligencia de la administración y la llegada masiva de turistas, obstáculos contra los que difícilmente podía luchar el entonces superintendente Fausto Zevi.

En la actualidad el deterioro de las ruinas y el turismo son los principales problemas de Pompeya. Observemos estas cifras. Una turista española que visitó Pompeya en 1904 cuenta que visitaban el yacimiento unas veinte mil personas al año. Pues bien, en la actualidad, en el mismo periodo de tiempo, llegan a la ciudad más de dos millones de turistas, que pasean por sus calles, erosionando sus calzadas y, lo que es más doloroso, arrojando basuras y dañando deliberadamente con grafitos las ruinas. El estado de los edificios ha llegado a ser tan preocupante que recientemente el gobierno italiano se ha visto obligado a designar un comisario especial para abordar una serie de medidas urgentes que acaben con el deterioro ocasionado por la llegada masiva de turistas, el vandalismo y la falta de inversiones que está acabando con esta ciudad declarada por la Unesco Patrimonio de la Humanidad en el año 1997.

Pero aunque pueda parecer paradójico, el turismo es también la mayor riqueza de Pompeya. El mismo año en que el área arqueológica de Pompeya, Herculano y Torre Annunziata fue declarada Patrimonio de la Humanidad, el Parlamento italiano aprobó una ley que otorgaba una gran independencia financiera al yacimiento y que permitía al superintendente, Pietro Giovanni Guzzo, gestionar directamente, en beneficio de la conservación de Pompeya, los ingresos obtenidos por la venta de entradas y *souvenirs*. La ley establecía, asimismo, que las empresas que se ofreciesen a intervenir en la restauración obtendrían ventajas fiscales, lo que alentó a algunas de ellas a «colaborar». Teniendo en cuenta el número de turistas que llegan a Pompeya anualmente, podemos estimar que el presupuesto disponible es enorme, pero sigue siendo insuficiente.

Afortunadamente, además de los turistas, cada año también llegan hasta Pompeya varias misiones extranjeras para colaborar en la restauración y excavación de la ciudad. Arqueólogos estadounidenses, japoneses, suecos, franceses, alemanes, británicos o españoles trabajan en la ciudad, contribuyendo a documentar y conocer mejor zonas deficientemente excavadas en otras etapas.

Los arqueólogos españoles están presentes en Pompeya desde hace tiempo. Ya en 1989 el Ministerio de Cultura sufragó una misión arqueológica dirigida por Antonio Mostalac que reexcavó y estudió el Bar de Lucio Vetutio Plácido. Posteriormente, el profesor José Uroz, de la Universidad de Alicante, ha trabajado en la insula VII.3, y Albert Ribera, del Ayuntamiento de Valencia, en la Casa de Ariadna. Los resultados de los trabajos llevados a cabo en esta última excavación han sido divulgados a través de una exposición, *Pompeya bajo Pompeya,* que pudo verse entre los años 2007 y 2008 en el Museo Arqueológico de Alicante y en el Museo de Prehistoria de Valencia. Por otra parte, el profesor José María Luzón, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, trabaja con su equipo en la Casa de la Diana Arcaizante, y Darío Bernal, de la Universidad de Cádiz, en la tienda delgarum (donde se encontró una gran cantidad de ánforas de salazones dispuestas para la venta) y en la Casa de Aulo Umbricio Escauro, el comerciante de la famosa salsa fabricada con vísceras de pescado.

V
TODO EL MUNDOQUIERE VISITAR POMPEYA: VIAJEROS Y TURISTAS

Al comienzo de las excavaciones en Herculano y Pompeya atrajo inmediatamente el interés de muchas personas que comenzaron a llegar a Nápoles para ver in situ los hallazgos. Unos viajaron movidos por su interés en el estudio de las antigüedades, otros por su afición al coleccionismo, otros buscando inspiración para sus obras de arte, otros ampliando la ruta del *Grand Tour* (el viaje que los aristócratas, especialmente los ingleses, realizaban por Europa como parte de su formación) con nuevos y excitantes descubrimientos, y muchos tratando de satisfacer una, muchas veces morbosa, curiosidad. Consecuentemente, la llegada de estos viajeros inspirará las obras de estudiosos, artistas y escritores que se habían sentido fascinados, conmovidos, e incluso también escandalizados y (pocos) decepcionados, ante la visión de Pompeya y sus antigüedades.

Así pues, durante el siglo XVIII, con el triunfo del Grand *Tour* y en el XIX, con el auge del viaje artístico y literario, aumenta el ir y venir de personas por Italia y, por consiguiente, la llegada de viajeros a Nápoles. El mismísimo sir Joshua Reynolds, pintor inglés defensor acérrimo del academicismo clásico, ridiculizaría la pasión desmesurada por el mundo antiguo representando a los viajeros ingleses en una *Parodia de la Escuela de Atenas de Rafael.* Las impresiones de algunos de estos viajeros se recogen por escrito en obras que trascienden el ámbito privado (pues en muchas ocasiones se trata de cartas escritas a familiares y amigos, como las ya mencionadas de Winckelmann) y sus propias fronteras para ser leídas con avidez por los amantes de la literatura de viajes y las antigüedades de todo el mundo. El *Viaje a Italia* de Barthélemy y de Goethe o *Roma, Nápoles y Florencia* de Stendhal avivaron el interés por conocer y saber más de los tesoros artísticos que albergaba este país.

Veamos las experiencias de algunos de estos viajeros, comenzando por uno de los más ilustres y conocidos, Johann Wolfgang von Goethe.

Goethe llegó a Nápoles en 1787 con su amigo el pintor Wilhelm Tischbein. Desde el primer momento se integró en la vida napolitana acudiendo a las cenas, tertulias y fiestas que los personajes más importantes de la ciudad organizaban. Eran muchos los sitios que podía visitar en Campania e intentó acudir a todos ellos para después plasmar sus impresiones en *Viaje a Italia (Italienische Reise,* 1816).Todo en Nápoles le pareció fascinante. «Aquí ya no te acuerdas de Roma», decía entusiasmado. Las visitas culturales, la navegación, los paseos por la ciudad ocuparon todo el tiempo de un Goethe enamorado de Nápoles y su Vesubio, al que ascendió varias veces. Sin embargo, la visita a Pompeya —que también realizó con su inseparable Tischbein— pareció resultarle algo decepcionante,

despertando en él sentimientos contradictorios. «Desde que el mundo es mundo siempre ha habido desgracias y catástrofes, pero pocas que hayan cautivado a la humanidad como la sucedida en esa ciudad. No se me ocurre ninguna otra que haya suscitado tanto interés», decía un Goethe sorprendido por lo que veía y procuraba describir con meticulosidad. La contemplación de la «ciudad momificada», como así la denomina en su *Viaje a Italia,* con sus calles angostas y sus casas demasiado pequeñas, le produjeron una «desagradable impresión», que sólo consiguió aliviar el descubrimiento de una posada donde pudo comer frugalmente. Goethe daba así mayor importancia a las pequeñas cosas, valorando por encima de todo la sencillez, la luz, el esplendor del mar y las vistas que ya le eran familiares por las pinturas de paisajes que había podido ver con anterioridad. De todos los monumentos que habían sido excavados destacó uno, la tumba de Mamia, pero no por su monumentalidad, sino por las sensaciones que le produjo la contemplación de su entorno: «El sepulcro de una sacerdotisa, en forma de banco semicircular, con respaldo de piedra, muestra una inscripción grabada en grandes caracteres. Por encima del respaldo se ve el mar y la puesta de sol. Un emplazamiento magnífico, digno de esa bella idea». Ése fue precisamente el lugar que su amigo Tischbein eligió para inmortalizar a la princesa Anna Amalia de Sajonia, que aparece retratada por el pintor sentada sobre la tumba de la sacerdotisa y meditando.

Henri Beyle, más conocido por el seudónimo Stendhal inspirado por el propio Winckehnann, que había nacido en Stendal (Alemania)—, también viajó por Italia y nos dejó su «colección de sensaciones», como él mismo dice, en su libro *Roma, Nápoles y Florencia,* publicado por primera vez en 1817, aunque revisado y modificado en 1826. Sus comentarios sobre Pompeya pudieron —y pueden— parecer decepcionantes a sus lectores, por lo escuetos, pero lo cierto es que no se puede negar lo tremendamente esclarecedores que resultan: «No diré nada de Pompeya: es lo más sorprendente, lo más interesante, lo más entretenido que haya visto; sólo a través de ella se conoce la Antigüedad. ¡Cuántas ideas sobre las artes os dan el fresco del Minotauro y veinte más! Voy a Pompeya por lo menos tres veces a la semana».[129] Es seguro que tantas visitas a la ciudad hicieron de Stendhal un experto conocedor de la misma, que, sin embargo, no describió con muchos más detalles, tal vez porque no encontró el espacio adecuado para hacerlo, ya que lo cierto es que alude a ella como lo más peculiar que pudo ver durante su estancia en Nápoles: «Lo más curioso que he visto en mi viaje es Pompeya; se siente uno transportado a la Antigüedad; y a poco que se tenga la costumbre de creer sólo lo que está demostrado, inmediatamente sabe uno de ella más que un erudito. Es un vivísimo placer ver cara a cara esa Antigüedad sobre la que se han leído tantos volúmenes. He vuelto hoy a Pompeya por undécima vez. No es el lugar para hablar de ello». No será Stendhal el último en quedarse sin palabras ante Pompeya. El mismísimo don Marcelino Menéndez y Pelayo, erudito neocatólico sin pelos en la lengua a la hora de criticar, por ejemplo, a los afrancesados y liberales, prefirió no abundar en las sensaciones que le había producido su visita al yacimiento campano en marzo de 1877. «Ayer estuve en Pompeya —dice en sus

[129] Trad. de J. Bergua en *Roma, Nápoles y Florencia,* Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999, pp. 323 y 337.

Cartas de Italia—. Pero de esto vale más callar que decir poco, como de Cartago dice Salustio. Callemos, pues, y admiremos, porque los restos de la Antigüedad, y aun de la Antigüedad decadente, y aun considerados en una ciudad del todo subalterna, tienen por sí una tan honda y conmovedora elocuencia, que nunca o rara vez puede igualarla, ni aun acercarse a ella, la palabra humana, y más cuando es tan débil y flaca como la mía».[130]

Todos aquellos diplomáticos, escritores o artistas de relevancia que llegaban a Nápoles y visitaban Pompeya tenían como punto de encuentro lo que se había convertido en un centro cultural de referencia, el palacio del embajador británico sir William Hamilton. El anfitrión ofrecía a sus invitados varios entretenimientos. Uno de ellos era subir al Vesubio con uno de los mejores vulcanólogos de la época, él mismo, coleccionista de piedras volcánicas (recordemos que el embajador inglés había escrito una magna obra sobre volcanes titulada *Campi Phlegrei).* En el Palazzo Sessa, su residencia en Nápoles durante treinta y cuatro años, sus invitados podían también admirar su fabulosa colección de antigüedades y cuadros, junto a las representaciones dramatizadas de las vidas de personajes femeninos clásicos que realizaba una de las mujeres más bellas de la época, su segunda esposa, Emma Hart. «Hamilton le ha hecho confeccionar un vestido griego que le sienta a las mil maravillas —cuenta un Goethe estupefacto—; ella se lo pone, se desata la cabellera, toma un par de chales y se entrega a tal variedad de actitudes, gestos y juegos de fisonomía, que al final uno cree en verdad estar soñando. [...] En esta mujer encuentra todas las antigüedades, todos los bellos perfiles de las monedas sicilianas, incluso el Apolo de Belvedere».

Estas representaciones llenas de sentimiento y dramatismo fueron recreadas con habilidad por Susan Sontag en *El amante del volcán* (1992), novela histórica centrada en la vida de sir William Hamilton, su esposa Emma y el amante de ésta, el almirante Nelson.

Otro viajero de excepción que admiró los restos pompeyanos y que, por cierto, fue muy leído en España por su ideología conservadora, es Francois-René, vizconde de Chateaubriand. En 1806, este opositor a los liberales, que participó en 1822 en el Congreso de Verona donde las potencias de las monarquías absolutas de Europa decidieron restablecer el absolutismo en España, había realizado un viaje a Grecia, Turquía y Jerusalén, que publicó en 1811 como *Itinerario de París a Jerusalén.* Antes de esta conocida monografía, entre 1803 y 1804, Chateaubriand viajó a Italia como secretario de la embajada francesa en Roma. Las sensaciones vividas en ese viaje quedaron expresadas en las cartas que envió a dos buenos amigos, *monsieur Joubert* y Louis de Fontanes, las cuales serían publicadas por primera vez en sus *Obras completas* en 1826.

Cuando Chateaubriand llegó a Pompeya, la visión de la ciudad le hizo reflexionar. La visita apareció relatada en una carta dirigida a *monsieur* Joubert, donde Chateaubriand enumeró los edificios y casas más relevantes que habían sido excavados, aunque también destacó pequeños detalles que le habían impactado, «las marcas de un instrumento cortante en la piedra de la tienda» o el molde de «la joven cuyo pecho quedó impreso en el

---

[130] *Cartas de Italia,* en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, V,* Madrid, 1942, pp. 326-333.

trozo de tierra que he visto en Portici»[131] (de nuevo la joven de la Casa de Diomedes). Pero lo que más le hizo pensar fue la retirada de los restos que eran trasladados a Portici: «Lo que se hace ahora me parece funesto: arrancadas a sus lugares naturales, las más raras curiosidades quedan enterradas en salas en las que ya no tienen nada que ver con los objetos circundantes». Chateaubriand pensaba que sería mucho más adecuado dejar todo tal y como se había encontrado —eso sí, restaurando lo necesario para que no se viniesen abajo los edificios y se protegiesen las pinturas—, para que, bien protegida la ciudad por una muralla y una guardia estable de soldados, se pudiese visitar todo in situ. «¿No sería ése el museo más maravilloso de la tierra? ¡Una ciudad romana conservada entera, como si sus habitantes acabasen de salir de ella un cuarto de hora antes!». Salvando las distancias, su visión es tan didáctica como la de los modernos museos que abogan por la interactividad (un buen ejemplo hispano podría ser, entre otros, el de Altamira): «La historia doméstica del pueblo romano, el estado de la civilización romana, se aprenderían mejor en unos cuantos paseos por Pompeya restaurada que con la lectura de todas las obras de la Antigüedad». Pero, al mismo tiempo, su propuesta también puede considerarse tan cercana a la defensa del patrimonio arqueológico como la que han llevado a cabo algunas misiones internacionales acudiendo al rescate de monumentos en peligro (como ejemplo, el llamamiento de la Unesco para salvar los templos de Abu Simbel): «Europa entera acudiría rápidamente a ayudar: los gastos que exigiría la ejecución de este plan se verían ampliamente compensados con la afluencia de extranjeros a Nápoles».

Desde una perspectiva que podría incluso considerarse bastante actual, Chateaubriand abogaba por mantener y reforzar la imagen de una ciudad que, parada en el tiempo, había sido recuperada: «Pompeya pasó veinte siglos en las entrañas de la tierra; pasaron las naciones sobre su suelo; permanecieron en pie sus monumentos, e intactos sus ornamentos. Un contemporáneo de Augusto, si volviese a la vida, podría decir: "¡Patria, te saludo! Mi morada es la única de la tierra que ha conservado su forma, y ha conservado hasta los menores objetos de mis afectos. Ése es mi lecho; ésos mis autores favoritos. Todavía se encuentran mis pinturas tan frescas como el día en que un artista ingenioso adornó con ellas mi casa. Recorramos la ciudad, vayamos al teatro; reconozco el lugar en que por primera vez aplaudí las hermosas escenas de Terencio y Eurípides". Roma es un extenso museo; Pompeya es una antigüedad viva».

Es la visión de urbe congelada en el tiempo la que se populariza y triunfa entre los visitantes por la especial abundancia de restos de la vida cotidiana (como alimentos, por ejemplo), que, por otra parte, no son tan abundantes como se podría pensar por los relatos, aunque sí tremendamente excepcionales. Ésa es la imagen que queda en la retina de Madame de Staël después de su visita a la ciudad en 1805 y que rememora en su novela Corina *o Italia* (1807), o la que querría haber conservado gracias a una cúpula de cristal que cubriese el yacimiento otra viajera, Louise Colet.[132] Y es que Pompeya suscita los mismos

[131] Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de P. de Prada, *Viaje a Italia*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2007, pp. 86-88, 127.
[132] *L'Italie des Italiens, III, Italie du Sud*, París, 1864, p. 121.

sentimientos en todos los visitantes, tanto que plasman en sus escritos impresiones semejantes: «Entonces vagáis y veis a cada vuelta los detalles de las moradas y de la actividad cotidiana —dirá Charles Dickens en sus *Estampas de Italia,* publicadas por primera vez en 1846—, el roce de la soga del cubo en el brocal de piedra del pozo seco; la huella de ruedas de carros en el pavimento de la calle; las marcas de las vasijas en el mostrador de piedra de las vinaterías, las ánforas de las bodegas privadas almacenadas hace tantos siglos e intactas hasta ahora; todo lo cual hace que el absoluto aislamiento y el desamparo del lugar sea mil veces más impresionante que si el volcán en su furia hubiera barrido la ciudad de la faz de la tierra y la hubiese hundido en el fondo del mar».[133] La ciudad se había parado en el tiempo y había dejado la huella indeleble de la vida cotidiana de unas personas que, a pesar de haber muerto cientos de años atrás, mostraban con descaro los detalles más ínfimos de su existencia a los viajeros que se asomaban a sus casas, a sus calles, a sus templos, a sus tiendas, en definitiva, a sus vidas. Pero la ciudad estaba vacía y era esa soledad la que atenazaba los corazones de los visitantes, que sentían la presencia de sus habitantes como fantasmas que incluso llegarán a tomar vida en las novelas.

Dickens quedó sobrecogido imaginando la terrible erupción que había dejado tantas víctimas que ahora habían sidodesenterradas, como —de nuevo— los recurrentes difuntos de la Casa de Diomedes. Los comentarios sobre su visita a Pompeya y Herculano en sus *Estampas de Italia* son breves pero contundentes: «junto al asombro de recorrer las calles arriba y abajo, entrar y salir de las casas, cruzar las cámaras secretas de los templos de una religión que ha desaparecido de la faz de la tierra, y encontrar tantas huellas frescas de la remota Antigüedad —como si el curso del tiempo se hubiera detenido tras esta desolación y ya no hubiera habido noches y días, meses, años y siglos desde entonces—, no hay nada más impresionante y terrible que los muchos ejemplos del carácter riguroso de la lava como indicador de su fuerza irresistible y de la imposibilidad de huir de ella». El Vesubio era el culpable de esa desolación, pero Dickens no se sustrajo a la tentación de subir hasta su cráter para observarlo de cerca.

No sólo encontramos ingleses, franceses o alemanes visitando las ciudades sepultadas por el Vesubio. Sus relatos son los más conocidos y difundidos, pero también conservamos los testimonios de muchos españoles —más de los que imaginamos—, que acudieron a Pompeya atraídos por la fama de sus ruinas. Los españoles que visitaron los yacimientos campanos en el siglo XVIII fueron eruditos, artistas y diplomáticos interesados por conocer los hallazgos que tanto estaban dando que hablar y que tan protegidos estaban de las miradas extrañas. Los extranjeros responden al mismo perfil, pero acudieron (o desearon hacerlo) en mayor número. ¿Por qué? Porque en España, a pesar de que desde muy pronto se admiró la tarea de Carlos III en el ámbito de la arqueología campana, el descubrimiento, paradójicamente, tuvo menor impacto que en otros países. Las noticias sobre los hallazgos en la prensa son muy es— casas en el siglo XVIII y sólo comienzan a

[133] Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de A. Pérez, Alba Editorial, Barcelona, 2002, pp. 254, 255.

ganar terreno ya bien avanzado el XIX. Ahora bien, impacto menor sí, pero en el ámbito de la arqueología y la historia, no en otras disciplinas. Por aquella época lo que más interesaba era la recuperación de la historia de España, atacada por los especialistas extranjeros, e instituciones, como la Real Academia de la Historia, se pusieron manos a la obra para tratar de rehacerla recurriendo a los restos conservados en suelo peninsular desde la Antigüedad. Pompeya estaba lejos de estos intereses, pero muy cerca del de los artistas que iban a formarse en Italia o de los decoradores que encontraron en las ruinas de las ciudades sepultadas una fuente de inspiración.

Por otra parte, es innegable que España se incorporó más tarde a la moda de viajar masivamente al extranjero. Dice Moratín, a finales del XVIII, que «los españoles viajan poco, y los que lo hacen no suelen acostumbrar a dar molestia con su presencia a los hombres de mérito que hallan al paso: ¿para qué? ¿No basta con visitar al banquero?». La crítica es mordaz, pero también refleja la amargura de quien contempla a su paso (Moratín viajó mucho, como veremos) el afán por conocer de los viajeros europeos, frente al resistente inmovilismo de la mayoría de los españoles que tenían también medios para hacer lo mismo. Su deseo, como el de otros viajeros ilustrados, era conocer (lugares, personas, costumbres...) para poder mejorar.

Todavía a principios del siglo XX algunos viajeros españoles se quejaban durante su visita a Pompeya y al Museo de Nápoles de la presencia de los grupos de turistas de otras nacionalidades, nunca de españoles, que seguían escaseando. Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, en España no se había puesto de moda viajar a la costa napolitana durante la luna de miel o visitar en grupo las grandes ciudades italianas. En otros países sí. Las personas que viajaron a Italia, y más. concretamente a Nápoles y Pompeya en esas fechas, fueron generalmente artistas, diplomáticos, escritores, pero también simplemente viajeros o turistas, deseosos de conocer y contemplar una ciudad romana parada en el tiempo, un lugar donde quienes lo visitaban podían sentirse personajes de una época muy lejana, un espacio que se podría incluso volver a habitar, unas calles donde podrían seguir los pasos de los protagonistas de la novela de Bulwer-Lytton. «Llegué a creerme que, en pisando Pompei —dice Manuel Verdugo en sus *Fragmentos del diario de un viaje,* del que hablaremos más adelante— había de encontrar a la bella Julia, la hija de Arrio Diomede, que me ofrecería su amor latino y sus joyas maravillosas; al elegante Glaucus, que me convidaría a comer en su casa de la calle de las Thermas, esquina a la fulónica, y me regalaría alguno de sus preciosos vasos myrhinos con el más viejo Falerno; al opulento Pansa, cuya morada se encuentra cerca de la vía de Mercurio, de donde saldrían mis bolsillos con algunos miles de sextercios...». Son estos viajeros los que nos han legado sus impresiones en las memorias de sus viajes o en sus epistolarios, muchos de ellos publicados como monografías o por entregas en la prensa, un mecanismo de difusión cultural con mayor eco social.

Pero, como decíamos, en el siglo XVIII sólo llegaron a visitar las ruinas de Pompeya y Herculano, así como los tesoros encontrados, un puñado de españoles privilegiados. El preceptor de los hijos de Carlos III y catedrático de hebreo de la Universidad de

Salamanca, Francisco Pérez Bayer, gran amante de las antigüedades, y Antonio Ponz —viajero ilustrado que llegaría a ser miembro de la Real Academia de la Historia y secretario de la de Bellas Artes— vieron Pompeya y Herculano en 1759. Se conservan fragmentos del *Diario del viaje a Italia* de Pérez Bayer, que, ansioso por conocer los monumentos antiguos, los gabinetes, los museos, las bibliotecas y los archivos, viajó por varias ciudades, pasó una larga temporada en Roma y llegó también a Nápoles, donde conoció al futuro Carlos III. Gracias a la brillante interpretación que realizó de un epigrama griego, el monarca le regaló el libro de las pinturas de Herculano, el de los planos del Palacio Nuevo de Caserta y el catálogo de todas las antigüedades que se habían descubierto en los últimos años. No sabemos nada sobre sus impresiones al visitar las ciudades sepultadas por el Vesubio, pero teniendo en cuenta la pasión del autor por el mundo antiguo, debió de sentirse verdaderamente satisfecho.[134] Le acompañaba en esta visita Antonio Ponz, que había viajado a Italia para perfeccionar sus conocimientos pictóricos conociendo las obras de los grandes maestros. Ponz admiró los descubrimientos de Herculano y Pompeya y alabó el papel del monarca promotor de las excavaciones y de la publicación de los restos hallados en las mismas. «Se ha impreso con utilidad universal y aplauso de toda Europa», dirá el erudito a propósito de los volúmenes de las *Antichità*.

Diecinueve años después, en 1778, realizaría la misma visita uno de los mejores representantes de la ilustración, José Francisco Ortiz y Sanz, bibliotecario honorario real, académico de la Historia y de San Fernando y gran amante de la literatura clásica, que proyectó varios viajes histórico-arqueológicos. El viaje que hizo a Italia, y gracias al cual pudo visitar Herculano y Pompeya, fue financiado por Carlos III con el fin de que pudiese estudiar los códices vitruvianos de la Biblioteca Vaticana y la arquitectura romana. La observación de las ruinas de las ciudades sepultadas supuso su contacto directo con la auténtica arquitectura romana, que, pudo comprobar, se distanciaba bastante de los cánones definidos por Vitruvio (del que traduciría su tratado sobre arquitectura, en el que menciona, por cierto, a propósito del Vesubio, las excavaciones carolinas que él mismo había visitado).[135]

Abundantes noticias de su viaje a Pompeya nos ha dejado el jesuita admirador de Carlos III que mencionábamos anteriormente, el abate Juan Andrés, formado en la tradición de la escuela valenciana de Manuel Martí y Gregorio Mayans. El abate Andrés, que visitó Herculano, Pompeya y el Museo de Portici en 1785, llegará a ser nombrado en 1807 primer académico y, después, secretario perpetuo de la Academia Herculanense de Inscripciones y Bellas Artes. Gran amante de las antigüedades, estudió inscripciones, papiros, monedas y códices, y manifestó un gran interés por los restos arqueológicos que pudo contemplar en su viaje por Italia y que conocemos gracias a la publicación de las cartas que envió a su hermano Carlos, *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano*

---

[134] Los fragmentos de este viaje están recogidos en E Pérez Bayer, *Viajes literarios*, ed. de A. Mestre. P. Pérez García y J. A. Catalá, Valencia, 1998.
[135] *Los diez libros de architectura de M. Vitruvio Polión*, Madrid, 1787.

D. Carlos Andrés.[136] En el volumen II, dedicado a un itinerario repleto de restos arqueológicos de la Antigüedad —Roma, Nápoles, Pompeya, Herculano, Módena y Mantua—, encontramos sus apreciaciones sobre las ciudades sepultadas por el Vesubio.

A pesar de que por aquellas fechas el celo a la hora de mostrar los hallazgos de Herculano y Pompeya era extremo, el abate Andrés no encontró ninguna dificultad, pues llevaba una carta de recomendación del padre asistente de España, Ximénez, para el director de las excavaciones, entonces Francesco La Vega. En general, éste no solía poner objeciones a la hora de autorizar a los españoles que viajaban a Nápoles su visita a los yacimientos, como sabemos que sucedió con el viaje que el ilustrado José Viera y Clavijo realizó a Pompeya y, con otros, como el del arquitecto Juan de Villanueva. La Vega enseñó amablemente al padre Andrés los hallazgos depositados en el museo y también le hubiera mostrado personalmente el yacimiento de Pompeya si su salud se lo hubiese permitido. El encargado de guiarle en su visita fue el teniente y superintendente de las excavaciones, Pérez-Conde, quien le introdujo en la ciudad por la única puerta que hasta el momento había sido desenterrada, la de Herculano. Adentrándose en el yacimiento a través de la vía de los Sepulcros —transitada por todos los viajeros y presente desde su descubrimiento en tantas obras, literarias y artísticas, eruditas y novelescas—, el abate se sintió sobrecogido y maravillado: «... Ver una ciudad romana, pasear por sus calles, entrar en sus casas, examinar sus tiendas, introducirse en sus templos y hacerse de algún modo romano, ¿dónde se puede lograr fuera de Pompeya?». El abate Andrés debió de vivir uno de los momentos más felices de su vida. «¡Oh, qué nuevo y desconocido placer tuve yo aquella mañana! —cuenta en sus cartas—. Éste es de aquellos gustos que no se pueden experimentar en otra parte y que no pueden explicarse con palabras a quien no los ha sentido por sí mismo». Al padre Andrés todo le pareció sublime, especialmente por el buen estado de conservación en el que se encontraban los edificios, pinturas y esculturas encontradas.

El jesuita volvió a Nápoles en 1804 cuando fue nombrado por Fernando IV vocal de la Junta Suprema de Censura y director del Real Seminario de Nobles. En aquella época redactó *Disertaciones sobre las inscripciones encontradas en el Templo de Isis en Pompeya* y *Disertación histórica sobre el descubrimiento de Pompeya y Herculano*. No se ha conservado ninguna de las dos, pero seguro que la información contenida en ambas se habría enriquecido con nuevas visitas al museo y al yacimiento de Pompeya, donde tanto había disfrutado cuando acudió por primera vez en 1785.

Algunos años después, en 1793, Leandro Fernández de Moratín viajó también a Nápoles. Las observaciones de aquel periplo, que se alargó hasta marzo de 1794, quedaron plasmadas en su *Viaje a Italia*, donde explica con detalle sus impresiones al visitar el Museo de Portici. Moratín admiró las esculturas, la variedad de objetos que se habían conservado, los muebles, las joyas, las monedas y, lo más insólito, vestidos y alimentos: «Monedas, joyas, adornos femeniles, pedazos de galón y telas, juegos de niños, tarjetas para entrar al

[136] *Cartas familiares...*, 5 vols., Antonio de Sancha, Madrid, 1786-1793. Hay reedición en Ed. Verbum, Madrid, 2004-2007.

espectáculo, instrumentos de cirugía, tablas de escribir, estilos, volúmenes en crecida cantidad, que parecen grandes rollos de tabaco habano hechos de la planta papiro, secos por el calor, y que al tocarlos se deshacen en cenizas, si bien ha llegado ya a descubrirse el medio de desarrollarlos y leerlos, aunque no sin mucha dificultad. Ni es menos admirable la colección de comestibles hallados en las habitaciones de Pompeya: panes, huevos, almendras, nueces, higos, dátiles, piñones, vino y aceite, del cual sólo ha quedado un extracto sólido y transparente».

El autor de la conocida comedia *El sí de las niñas* estimaba en menos las pinturas, de las que destacaba los motivos decorativos, pero no el tratamiento de la luz y la perspectiva, llegando a decir que, aunque valoraba su existencia por ser las únicas que se habían conservado, las cambiaría todas por un buen cuadro de Rafael. Ahora bien, su entusiasmo por lo contemplado en Portici se trasladó a la misma Pompeya, donde ya habían salido a la luz la puerta de Herculano y algunos sepulcros, así como los teatros y el Templo de Isis. Su descripción, aunque breve, deja translucir la admiración de quien se siente sobrecogido por el silencio y la soledad, pero también tremendamente seducido por hallazgos maravillosos que trasladan a quien los visita a una época muy lejana:

> No es posible caminar por aquel paraje sin una especie de entusiasmo que todos aquellos objetos inspiran. Éste era el teatro; aquí se acomodaba el pueblo, allí la nobleza; por allí salían los actores; aquí se oyeron los versos de Terencio y Plauto; este recinto sonó con aplausos públicos, los hombres desaparecieron, y el lugar existe. Éste era el templo, allí está la inscripción, allí, las aras; las paredes lo anuncian todavía en pinturas y estucos, los atributos de la deidad. Aquí se degollaban las víctimas; aquí, escondidos los sacerdotes, prestaban su voz a un mudo simulacro, y el pueblo, lleno de terror, creía escuchar la divinidad misma, anunciando a la ignorancia humana los futuros destinos. Ésta es una calle, empedrada está como las de Nápoles, con lavas que ha vomitado ese volcán vecino, a un lado y otro hay ánditos para que pase el pueblo seguro de los carros, aún se ven las señales de las ruedas. Veis aquí las tiendas, allí se vendieron licores; la insignia que está a la puerta, la señal que ha dejado el pie de las copas sobre el mostrador, y las hornillas inmediatas para tener caliente la bebida lo manifiestan. Allí hay otra donde se vendían Príapos, la insignia está esculpida sobre la puerta, allí está el aparador, repartido en gradas, donde se exponían estos dijes a la vista pública. Éstas son casas de gente rica, éste es el pórtico, sostenido en columnas de ladrillo revestidas de estuco, con decoración dórica; allí está el patio, con la galería que le rodea; estancias pequeñas, altas, con mosaicos en el suelo y pinturas en las paredes; el baño, la estufa, con pared hueca, por donde se comunicaba el jardín, la fuente, la bodega con grandes cántaros, la sala de conversación, la de comer, la alcoba, el poyo donde estaba el lecho; pinturas voluptuosas por todas partes, triunfos de amor. Veis allí los sepulcros que erigió la patria agradecida a sus hijos ilustres, la inscripción anuncia sus nombres y su calidad, allí reposan sus cenizas. Qué silencio reina en todo el contorno. Qué soledad horrible. Y todavía el Vesubio arroja llamas y retumban sus cavernas con rumor espantoso.[137]

Otro español que nos ha legado algunas impresiones sobre Pompeya es Ángel de

[137] Según la edición de M. Rivadeneyra, Madrid, 1867.

Saavedra, el Duque de Rivas, embajador de España en la corte de Fernando II entre marzo de 1844 y julio de 1850. El autor de *Don Álvaro o la fuerza del sino* escribió durante su estancia en Nápoles dos relatos de viajes en los que habla de sendas excursiones al Vesubio y a Paestum. No tuvo, por tanto, interés en describir una excursión a Herculano y Pompeya, lo cual no significa que no admirase, como sus contemporáneos, las ruinas de estas ciudades, sino, únicamente, que no eran lo que más le interesaba. «Desde mi llegada a Nápoles, el objeto que más me ha ocupado la imaginación ha sido el Vesubio» es la primera frase de su *Viaje al Vesubio* (1844), donde describe, como ya hemos visto, un ascenso al volcán destructor de Pompeya. Es, por tanto, inevitable que el autor aluda a la ciudad, aunque su interés se centre, como es lógico, en las fases de la erupción descritas por Plinio, que compara con otras explosiones posteriores.

El Duque de Rivas volvería a aludir a Pompeya en *Breve reseña de la historia del Reino de las Dos Sicilias*.[138] Aquí, además de meter la pata comentando el hallazgo de papiros en Pompeya, destaca el descubrimiento de esta ciudad y de Herculano gracias a Carlos III: «Se han encontrado riquezas artísticas inapreciables y se ha podido estudiar la vida doméstica de los romanos. Desde los utensilios del tocador de las damas hasta los bronces, mármoles, pinturas y mosaicos que adornaban el foro, los templos y los palacios de aquellas olvidadas ciudades han sido digno asunto de científicas disertaciones, han dado ya importante ocupación al buril, y en el Real Museo Borbónico de Nápoles sirven de útil enseñanza y de estudio, y son la admiración de los arqueólogos y de los artistas». El embajador sabía que el yacimiento era recorrido por los artistas que buscaban en las ruinas una fuente de inspiración y un campo de entrenamiento. Y lo sabía no sólo porque era algo sumamente conocido, sino también porque en 1849 hubo de velar por algunos pensionados y artistas españoles que habían tenido que salir de Roma al proclamarse la República. Estos becarios trabajaron intensamente en Pompeya, como se verá en el próximo capítulo.

Nueve años después de que dejase la embajada española en Nápoles el Duque de Rivas, llegó a la ciudad otro escritor de renombre, Pedro Antonio de Alarcón. *De Madrid a Nápoles*, publicado en 1861, narra las experiencias vividas por el escritor andaluz en un viaje realizado desde España hasta Italia pasando por Francia y Suiza (a él ya hemos aludido a propósito de sus comentarios sobre las representaciones eróticas que se podían ver en el museo). El libro, muy leído —como *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860) o *La Alpujarra* (1873), también de viajes—, ofrece una detallada descripción de Pompeya, Herculano, el Vesubio y el Museo de Nápoles. En el relato en que Alarcón describe su visita a las ruinas de Pompeya, recoge prácticamente las mismas impresiones que se han despertado en otros viajeros y que van a motivar a literatos y dibujantes. Para empezar, y como casi todos desde 1834, Alarcón ha leído *Los últimos días de Pompeya:* «Después de una noche inolvidable, cuya primera mitad he pasado contemplando a Pompeya a la luz de la luna, y la otra mitad soñando con la novela de Bulwer, con terremotos y con nuestra

[138] Tanto *Viaje al Vesubio* como *Breve reseña histórica del reino de las Dos Sicilias* están publicadas en sus *Obras completas*, Madrid, 1956.

próxima subida al volcán...». Para continuar, se siente seducido por la famosa impronta del busto de una joven hallada en la Villa de Diomedes: «En un armario de cristales se conserva una masa de cenizas endurecidas, que rodearon el cuerpo de una mujer y donde quedaron impresas las amplias y bellas formas de su seno y sus hombros. Aquel espantoso molde se encontró en la bodega de una casa de Pompeya. En el mismo armario se ve el cráneo, todavía con pelo, de aquella desgraciada; un hueso de uno de sus brazos, y las alhajas de oro que la adornaban en el momento de la catástrofe». La estación de ferrocarril, que coloca a Pompeya «de un solo paso a la altura de nuestra civilización. ¡Espantosa ironía!», el famoso hotel Diomedes, la conservación de las entradas para ver la *Cásina* de Plauto en el teatro, la reconstrucción de un anfiteatro repleto de gente en el momento de producirse la erupción, son espacios, escenas y rememoraciones que aparecen en *De Madrid a Nápoles* y que encontramos (y encontraremos) en tantos otros relatos.

En la obra de Alarcón está también presente la admiración por el mundo griego: «No sé si es que las divinidades de la antigua Grecia, los dioses protectores del amor, de la abundancia y de la hermosura, siguen considerando esta parte del mundo corno su mansión favorita», nos dice el viajero. Sin embargo, todavía en el siglo XIX Nápoles continúa siendo para Alarcón «la heredera de la Grecia decadente y de la Roma prostituida». Al escritor le horrorizan los excesos de los pompeyanos que se muestran sin pudor en el Museo Borbónico y que explican el destino inexorable de sus habitantes: «Allí se ve con horror y asco la explicación providencial de la destrucción de Pompeya: allí el mármol y el bronce, el hierro y el barro, maravillosamente trabajados por el arte, representan toda la vileza de los más inmundos placeres, no sólo en estatuas, frescos y relieves, sino en los útiles de la vida doméstica; en áncoras, vasos, tinteros, lámparas, pesos e instrumentos... hasta en los adornos de la persona... ¡Cómo se comprenden allí la Nápoles griega, la Nápoles romana y la Nápoles de nuestros días!...».

A pesar de que la contemplación de la corrupta vida pompeyana hiciese que el autor andaluz se mostrase indiferente en algunos momentos al terrible destino de la ciudad, los pormenores de la vida que aparecen por doquier le causan una tremenda tristeza. Todo lo que contempla le impresiona vivamente, aunque parezca deliberadamente preparado para los turistas, como el hecho de que, casualmente, el director de las excavaciones saque a la luz en el momento de su visita algunas piezas de gran interés y morbosidad en una casa de la calle de la Fortuna:

> El suelo que se descubre es un precioso mosaico que representa el nacimiento de Venus.
>
> Al limpiarlo, se recogen algunas monedas con el busto de Nerón.
>
> Mas ¿qué es esto que encontramos en un ángulo del aposento?
>
> Es una cuna de hierro en forma de nave...
>
> ¡Qué horror! Los operarios remueven las cenizas que hay dentro de la cuna, y el director de las excavaciones, que tiene ya una gran práctica en la materia, nos dice palideciendo:
>
> —La cuna estaba ocupada: aquí veo huellas de sustancias animales.
>
> Pero hacemos mal en horrorizarnos. Aunque este niño no hubiese perecido al empezar su existencia; aunque hubiese vivido cien años, ya habría muerto hace muchos siglos.

Este tipo de montajes resultaban habituales en Pompeya, pues eran las propias autoridades las que los promovían con el fin de agradar a algunos extranjeros ilustres que visitaban la ciudad. Son muy numerosos los testimonios que aluden a ellos ya desde el reinado de Fernando II, cuando se volvían a cubrir los hallazgos más importantes para que fuesen «redescubiertos» en presencia de los monarcas, como recoge Fiorelli en *PAH*. Tenemos, además de noticias, documentos gráficos de estos «encuentros casuales». Por ejemplo, en un grabado publicado en *Las ruinas de Pompeya,* de Mazois, puede verse al emperador de Austria contemplando, junto con otras personas, un esqueleto en la casa que, en su honor, recibió su nombre (Casa de José II) en 1796. Otro esqueleto es observado entre la expectación y el horror por un grupo de visitantes en un grabado de Jean-Honoré Fragonard (pintor que había disfrutado de una pensión de la Academia de Francia y que incorporó muchos motivos arqueológicos a sus obras). Pero las críticas a estos procedimientos también comenzaron a proliferar. El arquitecto y arqueólogo Edward Falkener aludía con indignación a las «representaciones» de este tipo que pudo contemplar cuando en 1847 estaba excavando —con su propio dinero— la Casa de Marco Lucrecio Fronto. Ha de tenerse en cuenta que aparte de la escenita del encuentro casual de objetos de valor ante grandes personalidades, éstas solían recibir como regalo algunos de los restos hallados. La pequeña colección de antigüedades pompeyanas que se conserva en el Museo Profano de la Biblioteca Apostólica Vaticana fue regalada al papa Pío IX durante su visita a las excavaciones el 22 de octubre de 1849, día que también pudo presenciar cómo salían a la luz importantes restos.

Alarcón no recibió ningún regalo especial, tampoco era un visitante tan ilustre como el papa Pío IX, pero él sí dejó a Pompeya un pequeño presente, un soneto inspirado en la soledad que se respiraba en la ciudad:

A Pompeya
Díes irae
Cuando amanezca el iracundo día
que en la mente de Dios leyó el profeta,
y al agrio son de la final trompeta
abandone de Adán la raza impía
ora el sosiego de la huesa fría
ora los lares de la vida inquieta,
y pase el juicio extremo y del planeta
quede la extensa faz muda y vacía,
no será tan horrendo y pavoroso
encontrar por doquier huellas del hombre
y ni un hombre en campiñas ni en ciudades,
como hoy verte sin vida ni reposo,
desierta y mancillada por tu nombre,
expiar ¡oh, Pompeya! tus maldades.

El libro *De Madrid a Nápoles* de Pedro Antonio de Alarcón sirvió en buena medida de guía —en su etapa italiana— a una misión científica española que, partiendo de Nápoles,

se dirigía hacia Oriente. Se trata de la expedición de la fragata *Arapiles,* que fue organizada en 1871 desde los Ministerios de Fomento y Marina. El objetivo principal de esta expedición era reunir piezas que nutriesen el Museo Arqueológico Nacional, fundado en 1867, pero también recopilar datos de todo tipo que pudiesen incrementar el conocimiento que se tenía de esos países y estrechar lazos que favoreciesen futuras relaciones comerciales. El viaje era cultural, político y comercial. Fue Juan de Dios de la Rada y Delgado, miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecas y Anticuarios y catedrático en la Escuela Superior de Diplomática quien habló con Juan Valera, que entonces era director general de Instrucción Pública, para que apoyase el proyecto. Éste, aficionado como veremos a las antigüedades clásicas y orientales, apoyó la iniciativa ante el ministro de Fomento, Práxedes Mateo Sagasta, el cual la llevó ante el rey Amadeo de Saboya, quien la aprobó en una Real Orden el 10 de junio de 1871. La comisión que debía viajar hasta Oriente estaba compuesta por un arqueólogo, Juan de Dios de la Rada (que llegará a ser director del Museo Arqueológico Nacional), un dibujante y fotógrafo, Ricardo Vélez Bosco, y un diplomático y experto en epigrafía y griego moderno, Jorge Zammit y Romero.

Los miembros de la comisión se trasladaron a Nápoles, donde estaba anclada la fragata —por cierto, la más moderna de la Armada española en aquel momento— para dar comienzo a su aventura el 30 de junio. El viaje se prolongó hasta septiembre y no consiguió acercarse a los ambiciosos objetivos que se había propuesto por falta de dinero, pero conocemos el recorrido que realizó por las costas de la península itálica, Sicilia, Grecia, Turquía, Palestina, Egipto y Malta, así como los datos más importantes de lo visto, gracias a la obra que en 1876 publicó Rada y Delgado, *El viaje a Oriente de la fragata Arapiles y de la comisión científica que llevó a su bordo.*

Entre el 1 y el 6 de julio, los miembros de la comisión visitaron el Museo de Nápoles, Herculano, Pompeya y Pozzuoli. En *El viaje a Oriente de la fragata Arapiles,* Rada desarrolla una pormenorizada descripción de todas las piezas que vieron en el museo, donde pudieron conocer a Fiorelli. Criticó el presidente de la comisión los criterios expositivos que este último había aplicado en la distribución de las salas y que consideraba inadecuados. Eso sí, le apasionaron los fondos. Admiró las estatuas, los camafeos, el gabinete numismático, los mosaicos y las pinturas —le parece, por su perfección, que hubieron de ser realizadas por artistas griegos—, pero no le agradaron los objetos que «revelan el refinamiento del vicio a que había llegado en aquellos lejanos días la licencia pagana», es decir, los conservados en el Gabinete Secreto, de los que sólo comentó: «Alcanzan la mayor perfección, pero causan un sentimiento de verdadera pena para el verdadero amante del arte, que comprendiendo la gran misión que está llamado a cumplir en la vida, deplora verle arrastrar sus mejores galas al servicio de la impudencia y del vicio». Hay que decir que Rada y Delgado era bastante pío y este tipo de manifestaciones no podían hacerle demasiada gracia.

La visita a Pompeya, evidentemente, no decepcionó. Rada ansiaba conocer cuáles habían sido los resultados de la nueva metodología arqueológica aplicada por Fiorelli en la ciudad, y su valoración de la misma no pudo ser más positiva (al contrario de lo que

sucediera en el museo). Como ya hemos visto, el director de las excavaciones abogaba por la restauración respetuosa de los edificios, que permitía proteger las pinturas y los mosaicos, de manera que no fuese necesario trasladarlos al museo. Rada consideraba que esto era un gran acierto, pues, como ya expusieran otros viajeros años atrás (Chateaubriand, entre otros), la ciudad en sí misma podía ser «su propio y natural museo». Ésa era la idea. Pompeya era la única ciudad romana que había llegado hasta época contemporánea en esas condiciones y era necesario mantener esa imagen de ciudad transitable por donde «puede gozarse dice Rada— y discurrirse como en población moderna por sus calles y plazas en lo interior de una tercera parte de ella, pudiendo seguirse todo su perímetro, y esperarse confiadamente en que llegará un día, acaso no lejano, en que Dios conceda al comendador Fiorelli terminar su admirable empresa, desenterrando, o mejor dicho, desincinerando lo que resta de la ciudad engrandecida por Cicerón». A estas alturas del libro ya sabemos que Dios no ha concedido a ninguno de los que han estado al frente de las excavaciones semejante gloria.

Las descripciones de todo lo visto en Pompeya abundan en la obra de Rada, que también incluye un grabado de la Casa del Fauno, de Ricardo García Bosco. En éste aparecen los integrantes de la comisión en la sala donde se encontró el mosaico de Alejandro Magno y Darío vistos desde el atrio en el que estaba la escultura del fauno. En la actualidad se ha colocado en dicho atrio una reproducción del fauno, cuyo original se encuentra en el Museo de Nápoles, pero en el grabado de Ricardo García Bosco el pedestal que actúa como soporte de la escultura está vacío.

Después de haber admirado los edificios públicos y particulares de Pompeya, la fragata *Arapiles* zarpó rumbo a Palermo, aunque una epidemia de viruela obligó a desviar su ruta a Mesina. A los integrantes de la comisión les esperaba un largo viaje en el que conocerían bellos lugares, aunque ninguno como el «*desideratum* del artista y del arqueólogo», como Juan de Dios de la Rada llamó a Pompeya.

Un par de años antes de que partiese de Nápoles la fragata *Arapiles* había visitado la ciudad el helenista Lázaro Bardón y Gómez (catedrático de griego y rector de la Universidad Central de Madrid), cuando regresaba de la inauguración del Canal de Suez. También Bardón dejó constancia escrita de las experiencias vividas en las excursiones realizadas a Pompeya y el Vesubio en una pequeña obra titulada *Viaje a Egipto con motivo de la apertura del Canal de Suez y excursión al mediodía de Italia.*[139]

El estudioso arrancaba su descripción de las ruinas pompeyanas con la misma sorpresa que habían mostrado tantos otros viajeros: «Lo que allí se admira y se siente no se parece a nada de otras impresiones», decía casi perplejo. Bardón estaba dispuesto a hacer llegar a los lectores de su *Viaje a Egipto* todos los detalles de lo que había visto en la ciudad en pocas páginas, por eso abordó su relato casi como una guía del yacimiento, donde, comenzando por la vía de los Sepulcros, describía someramente las tumbas, las villas, los edificios públicos, las tiendas, las calles, los grafitos y las casas. No dejó demasiado espacio a las apreciaciones personales, que reservó únicamente a su admiración por las termas (le

[139] Imprenta de R. Labajos, Madrid, 1870.

parece que en esto, como en otras muchas cosas, los antiguos nos llevaban ventaja) y a su repulsa por el lupanar: «[...] Destácanse en medio de los lienzos dibujos de ambos sexos tan expresivos, y escribiéronse tales cosazas, que mejor es cerrar los ojos, y echar a correr cuanto antes, habiéndolas visto una vez, para que el estómago no se resienta». Parece que fue uno de los pocos viajeros que no sintió curiosidad por visitar el Gabinete Secreto, pues, aparte del comentario sobre el burdel pompeyano, contaba, a propósito de su visita al museo, que sólo accedían a la *Raccolta pornographica* quienes solicitaban un permiso especial para ver las «abominables porquerías» allí expuestas. En cualquier caso, tampoco era tan importante. La presencia de escenas eróticas era sólo algo anecdótico frente a la abundancia de restos arqueológicos relevantes que se atesoraban en el museo y que Bardón enumeró después de haberlos visto con cierta premura.

La visita al museo le sirvió, por otro lado, para reflexionar y lamentarse de la falta de instituciones de este tipo en España, y eso a pesar de que el Museo Arqueológico Nacional se había fundado dos años antes (el 18 de marzo de 1867):

> En la salida ya, al salvar el dintel de la puerta con el cerebro calcinado, y los ojos abultados como el puño; pensando en lo frecuentes que son en Italia, y otros países, esta clase de establecimientos, tuve que ahogar en lo íntimo del pecho un suspiro acordándome de mi patria.
>
> ¿Si en España no hay tradiciones, ni escuelas, ni modelos, cómo podremos esperar nunca que el pueblo español rivalice, por sola la inspiración, en las artes y la industria con las naciones extranjeras?

Los comentarios de este tipo eran habituales entre los estudiosos, que se dolían del retraso que España llevaba en la creación de instituciones encargadas de custodiar y mostrar a un público amplio las colecciones de antigüedades. Bardón no desaprovechó la oportunidad que el relato del viaje le ofrecía para sumarse a estas reivindicaciones, manifestando su decepción y destacando los valiosos fondos que cualquier persona —al contrario de lo que sucedía en España— podía contemplar en los museos europeos. En cualquier caso, el profesor de griego estaba entusiasmado con todo lo vivido y contemplado en esta visita, que le brindó, además, la oportunidad de ver un llamativo invento (el Pompeyorama) que se había instalado en Posilipo para acercar la Antigüedad al gran público (nos detendremos algo más en esta instalación, que procuraba una especie de visita virtual a Pompeya, en el próximo capítulo).

Los viajes de españoles a la ciudad (y a Italia en general) se iban haciendo más frecuentes, por eso también se hacía necesaria la publicación de guías de viaje en español que ofreciesen aquellos datos de carácter práctico que cualquier turista necesitaba. Un autor llamado José de Lasa escribió un libro titulado *De Madrid al Vesubio. Viaje a Italia* [140], que cubría en parte esa demanda. Las guías de Italia ya se habían hecho muy comunes en Europa por estas fechas —la Baedecker, traducida a varios idiomas, o el *Handbook for travellers in Southern Italy*, de Murray— y también las de Pompeya —la realizada por

[140] Imprenta de la Asociación del Arte de Imprimir, Madrid, 1873.

Fiorelli o *Pompia,* de Breton—, pero no así en España. El diario de viaje de Lasa trataba de ofrecer a sus lectores españoles, como se indica en el propio subtítulo, una «guía descriptiva y práctica, con noticias e indicaciones acerca de los medios de viaje, fondas, costumbres locales, etcétera».

En Nápoles, Lasa visitó el Museo Borbónico, «la gran curiosidad» de la ciudad, como él mismo lo califica. Siguiendo los objetivos marcados desde el principio de su viaje, proporcionaba a sus lectores la información relativa a los horarios del museo y los accesos al mismo para, a continuación, describir las salas y los objetos que se podían encontrar en cada una de ellas. «La gran curiosidad» era tal porque conservaba los restos de Pompeya y Herculano, «las modernas Sodoma y Gomorra», literalmente. Lasa, por tanto, se encuentra ante la tesitura de describir grandes tesoros antiguos que han sido encontrados en un contexto poco apropiado, por lo que los juicios de valor se hacen inevitables en su relato. «En el gabinete de *objeti obsceni* se comprende la destrucción de aquellas ciudades, abrasadas por el fuego del Vesubio, digo mal, por el fuego del cielo, como justo castigo de sus vicios». Ésa es la conclusión, la misma a la que llegará cuando visite el yacimiento: «Por la breve relación que hemos hecho de Pompeya, habrán comprendido nuestros lectores que la vida de esta ciudad era una vida de sensualismo; habrán adivinado muchas de sus costumbres, y sobre todo, habrán dicho con nosotros, que la ruina y destrucción de aquellas ciudades fue un justo castigo del cielo». Lasa no hace más que recoger la interpretación que tantos otros viajeros realizaron de la tragedia y que había guiado el argumento de la novela más famosa de tema pompeyano, la publicada por Bulwer-Lytton: el Vesubio era el instrumento que Dios había empleado para castigar la lujuria de un pueblo e impulsar el triunfo del cristianismo. Seguro que Lasa habría leído *Los últimos días de Pompeya,* por eso también introduce valoraciones que están en consonancia con lo expresado por el autor de esa novela, como «la arquitectura de las casas de Pompeya es una corrupción de la arquitectura griega». El interés que todo lo griego había suscitado, idealizado y alimentado por la visión del arte de Winckelmann, para quien el arte griego era superior, hacía muchas veces de Pompeya una hermana pobre en la que se trataba de buscar la huella helena que aumentase su prestigio. De ahí también, como veremos, la cantidad de personajes griegos —que casualmente son los más guapos y honestos— que encontramos en las novelas inspiradas en la ciudad.

A pesar de ello, o tal vez por todo ello, «la excursión que nadie deja de hacer, si va a Nápoles —dice Lasa—, es la de Pompeya y el Vesubio, puntos hacia los que llamo la atención de mis lectores». Pensando en los viajeros españoles, Lasa no recomienda los hoteles cercanos al yacimiento, que son mucho más caros, sino una posada llamada la Osteria di Stabia, que costaba, cuenta, 5 liras diarias. Quien leyese *De Madrid al Vesubio* sabría igualmente que la entrada ascendía a 2 liras y daba derecho a la compañía de un guía, que, sin embargo, no podría disfrutar si acudía los domingos, porque el acceso era gratuito. El autor estaba tratando de acercarse a otras guías de viaje que usaban los turistas y donde se ofrecían este tipo de detalles, así como explicaciones básicas de los principales monumentos de la ciudad: Villa de Diomedes, sepulcro de Arrío Diomedes, farmacia, Casa de Pansa, lupanar, termas, templos, Templo de Isis (aderezado con cadáveres de

sacerdotes a los que la explosión sorprendió nada menos que tomando algo) y los teatros. El autor no era un especialista, sino simplemente un viajero que destacaba los detalles más curiosos e impactantes, fueran o no verdaderos, y los tópicos más recurrentes.

Así como las guías de viaje de Pompeya no habían despertado demasiado interés entre el público español, precisamente por no ser muy dado todavía a trasladarse en masa a esas latitudes, sí en cambio había gozado de mayor éxito la literatura de viajes y, más aún, aquella que aparecía publicada en un medio de comunicación con más difusión, la prensa. Y es que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la ciudad sepultada va a acercarse a los lectores a través de las narraciones —cartas o artículos— que los viajeros publican en las revistas y diarios.

La buena acogida que tuvieron entre los lectores las cartas que los viajeros escribían desde otros países iba a incidir en el éxito del género epistolar en las publicaciones periódicas del siglo XIX. Los compradores de prensa disfrutaban conociendo los pormenores de los viajes que algunos personajes conocidos, especialmente diplomáticos y escritores, hacían por otros países. Estos relatos tenían la ventaja de llegar a un mayor número de lectores que las monografías. Cualquier comprador de periódicos podía detenerse a leer un ameno artículo de tres o cuatro páginas donde se relataba un viaje, mientras que la lectura de una monografía exigía una mayor dedicación. Por otra parte, las revistas y los diarios también podían ofrecer a los aficionados a la literatura de viajes la posibilidad de mantener la expectación mediante una publicación por entregas que les haría fieles compradores. En cualquier caso, con el tiempo, muchos de estos relatos tomaron la forma de monografías o fueron recogidos en otras publicaciones.

Juan Valera, escritor, diplomático y político, conocido por obras como *Pepita Jiménez,* fue uno de los viajeros que publicó sus cartas en la prensa. Aunque a veces se quejó por la publicación de algunas de ellas sin permiso (fundamentalmente porque había hecho algunos comentarios que no debieron de agradar a los afectados), en otras ocasiones se lamentó (intentando aparentar lo contrario) por no ver publicadas las que había enviado: «He escrito a usted una infinidad de cartas, de las cuales ni siquiera guardo la fecha en que las escribí ni el asunto de que trataban; pero, como tengo buena memoria, me acuerdo de ellas vagamente, y como ni las veo publicadas en los periódicos ni usted me dice que las recibe, temo que muchas se hayan extraviado. No tengo empeño en que se publiquen en los periódicos; pero quisiera saber que usted las recibe todas. Inútil sería contar cosas si nadie ha de leerlas» (San Petersburgo, 18 de febrero de 1857).

Valera había llegado a Nápoles en marzo de 1847 para ocupar el cargo de agregado sin sueldo en la embajada española, al mando del Duque de Rivas. Desde allí escribió varias cartas en las que aludía a los restos antiguos encontrados en Pompeya que serían posteriormente recopiladas en sus *Obras completas*.[141] Sabemos que el escritor andaluz, por entonces un joven diplomático de veintidós años, subió al Vesubio, acompañando, nada más y nada menos, que a la reina Cristina, y visitó Herculano y Pompeya, aunque no cuenta nada de esa excursión. Sí señaló, no obstante, que había leído la obra de Bulwer-

[141] *Obras completas*, III, Madrid, 1961, pp. 10-209.

Lytton, «que adquiere más interés cuando se ha visto el lugar de la escena». Como crítico literario publicó en 1860 un ensayo en el que recogía su concepción de la novela histórica recordando de nuevo esta obra: «Siguiendo después las huellas de Walter Scott se han escrito infinitas obras históricas con más o menos acierto y se ha usado y abusado del color local, sobre todo del de la Edad Media. No ha faltado asimismo quien haya hecho excursiones a más remotas edades, como Bulwer en *Los últimos días de Pompeya* y Gautier en *La novela de la momia*».[142] A partir de 1834, todos —o casi todos, porque algunos no lo reconocen explícitamente— los viajeros, escritores y artistas deseaban contemplar el escenario donde se desarrollaba la novela de Bulwer-Lytton. Cuando lo habían visto, se sentían conmovidos por los mismos sentimientos.

No sabemos qué experimentó Valera cuando pisó el yacimiento, pero sí conocemos su opinión sobre los muchos restos que se conservaban en el Museo de Nápoles, donde pasó dos días contemplando todo con detenimiento. Las pinturas y los mosaicos le parecieron lo mejor, aunque las primeras estuviesen, según nos dice, muy estropeadas. Como gran admirador que era de la historia de la antigua Grecia y asiduo lector de los clásicos (tradujo *Dafnis y Cloe*, de Longo), Valera se detuvo con más interés en los vasos griegos que se encontraban en el museo y que le dieron pie para hablar, brevemente, de mitos y creencias religiosas helenas, así como de los pelasgos, un pueblo de moda en la época al que se consideraba germen de la civilización griega. Gracias a las tertulias a las que acudía en Nápoles, Valera había comenzado a conocer nuevas teorías y publicaciones que le abrirían nuevos caminos. Su predilección por Grecia le llevaría a sostener en otra carta escrita años más tarde (en 1857) desde San Petersburgo que «los collares, sortijas, brazaletes, talismanes, alfileres, broches, ajorcas, zarcillos y coronas de oro que se han encontrado en Kertch son indudablemente más bellos, más ricos y mucho más numerosos que los que se han encontrado en Pompeya y Herculano». Y desde luego, hay que reconocer que se había fijado bien en todo este tipo de artículos al visitar el Museo de Nápoles: «Seguiré refiriendo mis peregrinaciones, que por ahora se reducen en el museo a otra sola habitación llamada de los objetos preciosos, porque ostenta en sus escaparates muchos vasos de plata y oro, divinamente trabajados, y hallados en Pompeya y Herculano, anillos, estatuitas, zarcillos, brazaletes, alfileres para el pecho y broches para sujetar las clámides». También reparó en los pequeños restos de la vida cotidiana que sorprendían y continuarán sorprendiendo enormemente a los turistas: «Otra habitación guarda los instrumentos de música, los de medicina y cirugía, los de agricultura, artes y oficios, y los primores y utensilios de tocador de las damas pompeyanas, entre los que se ven peines, dedales, agujas, espejos de acero, y hasta un tarrico con colorete perfectamente conservado», y más adelante, «entre lo más extraordinario que allí hay, son de admirar algunos galones de oro, perfectamente conservados, muy finos y bien tejidos, y que no se han podido quemar por estar tejidos con oro puro, y sin seda, como en el día. Dos sábanas de amianto y ropas de otras telas, pero chamuscadas; almendras, trigo, harina, higos, dos panes, un pedazo de pastel, dátiles y otras varias cosas que abren el apetito al verlas petrificadas, pero conservando su forma». Valera recordará una vez más Pompeya en sus

[142] Naturaleza y carácter de la novela, en Obras completas, II, Madrid, 1961, pp. 185-197.

cartas, de nuevo desde San Petersburgo, cuando en 1857 contemple el cuadro del pintor ruso Karl Brjullov *El último día de Pompeya,* pero esto pertenece al siguiente capítulo.

A lo largo de los años, nuestro autor continuaría enriqueciendo su afición por la arqueología y la historia antigua, que le empujaría a experimentar con relatos inspirados en el antiguo Oriente. Grecia había fascinado a este diplomático y escritor, pero las civilizaciones orientales iban a atraerle irresistiblemente.

Otros antes que Valera habían publicado cartas en la prensa donde contaban su visita a Pompeya. Éste es el caso de un amigo de nuestro escritor andaluz, el novelista, poeta y diplomático venezolano José Heriberto García de Quevedo, quien publicó en *El Siglo Pintoresco* —revista editada en Madrid—una serie de cartas donde relataba un viaje a Italia en mayo de 1845.[143] Nuestro viajero no quiso ir en tren hasta el yacimiento porque le pareció una profanación «visitar tan veneradas ruinas conducido nada menos que por el más perfecto de los locomotivos modernos», así que se fue en cabriolé. El impacto que sobre él causó Pompeya fue tan fuerte como previsible, porque todos los viajeros, de la época que sean y procedan del país que procedan, han tenido y tienen percepciones semejantes. La contemplación de los objetos de la vida cotidiana (pan, huevos, ánforas con restos de vino), así como el buen estado de conservación de la ciudad, que parecía tan sólo despojada de sus habitantes, lo empujaron a adentrarse solo, temiendo encontrase en cualquier momento con «la sombra de algún ilustre varón romano, revestido de la toga consular». La percepción de una ciudad congelada en el tiempo era tan real, que incluso asustaba a sus visitantes. García de Quevedo también subirá al Vesubio, visitará el museo y transmitirá a través de sus cartas la profunda admiración que sentía por el mundo de la Antigüedad romana.

En la prensa encontramos, asimismo, las impresiones que una visita a Pompeya causó en tres escritores españoles de renombre: Pérez Galdós, Blasco Ibáñez y Unamuno. Los tres se sintieron emocionados por la visita a las ruinas de esta ciudad, que no provocó en ellos sentimientos de tristeza.

Benito Pérez Galdós conoció el yacimiento en uno de los viajes que realizó a Italia en 1888, aunque ya tenía una idea razonable de lo que iba a ver gracias a la lectura de la obra de Bulwer-Lytton y, posiblemente, de otras publicaciones. Como él mismo dice, «pasa con Pompeya lo que con ciertos pasajes de Venecia y Roma, y es que todo el mundo la ha visto antes de estar en ella». Las impresiones de su visita a Pompeya aparecieron en una serie de artículos periodísticos recopilados más adelante en un relato titulado *Viaje a Italia.* [144]

El famoso autor de los *Episodios Nacionales* o la televisiva *Fortunata y Jacinta* admiraba la Antigüedad y aludía a ella, así como a los debates sobre cuestiones diversas que alimentaban las tertulias eruditas del siglo XIX, cada vez que encontraba la ocasión. En

---

[143] 143 La visita a Herculano y Pompeya se relata en «Viajes. Carta Tercera», *El Siglo Pintoresco,* 12/1845, pp. 279-281.

[144] *Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo, IX, Viajes y Fantasías,* Editorial Renacimiento, Madrid, 1928.

Fortunata y Jacinta, por ejemplo, citaba en el primer párrafo a su admirado Alfredo Adolfo Camus, catedrático de literatura griega y latina de la Universidad Central de Madrid, e introducía a uno de los protagonistas, Juanito Santa Cruz, en las discusiones sobre la herencia brahmánica de Egipto o el poder de sus castas sacerdotales. Pompeya era para Galdós un escenario ya conocido por sus lecturas; por eso, al ver la ciudad muerta y resucitada, se reafirmó en la idea de que, en muchas cosas, los antiguos habían superado a los modernos.

A nuestro autor (que no renunció a introducir una nota erudita en su relato aludiendo a Plinio, Dión Casio y la historia del descubrimiento con un breve bosquejo histórico) le pareció que Pompeya era una ciudad «destapada», porque todo parecía encontrarse intacto, casi como si sus habitantes se acabasen de marchar, pero con una característica muy especial: sus edificios no tenían techo. En el relato, su imaginación se desborda al caminar, «y a veces parece que nos hallamos por obra de la casualidad en aquellas calles y plazas, y que los habitantes se han ido de paseo y que regresarán antes que nosotros demos la vuelta grande a la ciudad». Dudo que Galdós no hubiese leído otras impresiones de la ciudad puestas por escrito por los viajeros, aunque dice que no sabe cuál será la sensación de los que la han visitado. A él, desde luego, le parece «relativamente alegre en medio del silencio misterioso que en ella reina», pues la luz lo inunda todo. ¿Cómo no iba a saber que otros ya la habían descrito como una ciudad muerta donde la soledad, el silencio y el recuerdo de la desgracia encogían el corazón provocando una terrible tristeza? Él mismo dice también que Pompeya, «a pesar de ser un sepulcro desocupado, no es lúgubre», y parece incluso viva, gracias fundamentalmente al buen estado de conservación en que se encuentran los pavimentos. Seguro que no sabía que en 1849 se habían retirado (algunos para siempre) los pasaderos que evitaban que los peatones pasasen de una acera a otra en determinadas calles, con el fin de facilitar el tránsito del coche que conducía al papa Pío IX en su visita a la excavación.

A Galdós le sorprende, sin embargo, que apenas haya ventanas y balcones, lo mismo que le sucedería años más tarde al arqueólogo Vittorio Spinazzola y que le llevaría, como hemos visto, a plantear un método diferente de excavación en la vía de la Abundancia.

El autor admira por encima de todo los exteriores (alegres y con luz) frente a los interiores de las casas, tristes, oscuros y desprovistos de sus tesoros, los frescos, arrancados de las paredes para ser trasladados al Museo de Nápoles. «La visita a Pompeya fue para mí fuente de emociones enteramente desconocidas», emociones que inspiran al escritor y le hacen describir esos exteriores como si se estuviese contemplando un cuadro de inspiración romántica: «Los trozos de arquitectura jónica, las columnas truncadas del foro, los templos sin techo, las hileras de casas forman decoraciones majestuosas, en cuyo fondo se destaca orgulloso y siempre amenazante el Vesubio».

Galdós no puede dejar de recordar los lugares más conocidos por todos: las casas que aparecen en *Los últimos días de Pompeya* de Bulwer-Lytton, el Templo de Isis, los restos de los fallecidos en la Casa de Diomedes, los moldes de las víctimas que se podían ver en el Anticuario, incluso el yeso de un soldado «que parece haber estado de guardia en la puerta de Herculano». Galdós, sin duda, había leído que junto a esta puerta aparecieron

los restos de una persona que fueron identificados con los de un soldado muerto en acto de servicio. La noticia era tan conmovedora que hasta Bulwer-Lytton había incluido al soldado en la descripción de la catástrofe de 79. En realidad, ya hacía tiempo que se había aclarado que los restos eran los de un liberto que ocupaba uno de los sepulcros junto a la puerta de Herculano, pero eso daba mucho menos morbo a los viajeros y a los artistas y escritores que se inspiraron en ese hallazgo, como veremos en el siguiente capítulo.

Además de contemplar con detalle esta ciudad, que «muestra los secretos mejor que la literatura», Galdós visitó el Museo Borbónico, donde pudo admirar las pinturas, los objetos de la vida cotidiana y todos aquellos maravillosos vestigios de la Antigüedad que exigían la atención del viajero durante varios días.

Algunos años después de la visita de Galdós a Pompeya, llegaría también al yacimiento otro escritor español que había leído con avidez la novela de Bulwer-Lytton, Vicente Blasco Ibáñez. Su obra *En el país del arte* recoge el viaje que el valenciano había hecho a Italia en 1896 obligado por las circunstancias políticas (se había manifestado en Valencia para protestar por la guerra de Cuba). En realidad, se trataba de una serie de artículos publicados en *El Pueblo* (diario republicano fundado por el propio Blasco Ibáñez en 1894), que más tarde fueron recopilados en una monografía. Los lectores del escritor valenciano compartieron con él sus meses fuera de Italia y sus intensas emociones.

En algunas novelas esa visita a Italia estará presente a través de sus personajes, como el Rafael Brull de *Entre naranjos* (1900), una de sus numerosas obras llevada a la televisión, y especialmente, como veremos en el siguiente capítulo, en *Mare nostrum*. El mundo de la Antigüedad romana no le era ajeno, pues era aficionado a la historia, y tradujo varias obras de la disciplina, como la *Novísima Historia Universal*, que incluía títulos de, entre otros, los renombrados Michelet, Masperó y Duruy.[145]

En el país del arte relata el viaje que le había llevado hasta Nápoles, donde pudo visitar Pompeya.[146] Los restos de esta ciudad despertaron en Blasco Ibáñez tal cúmulo de sensaciones que necesitó tres capítulos de sus memorias (breves, eso sí, como los demás, ya hemos dicho que eran artículos publicados en *El Pueblo)* para exponerlas todas, y dos más para hablar de su ascenso al Vesubio, «la montaña de fuego».

Vicente Blasco Ibáñez esperaba con ansiedad conocer la «ciudad resucitada», como así la llama, y trasladarse en el tiempo a la Antigüedad romana, palpando su ambiente, acariciando los pequeños detalles y dejándose seducir tanto por los tópicos conocidos como por las sensaciones aún ignotas. Su emoción muestra a nuestro escritor viajero tan espontáneo como explícito, y tan feliz como si hubiese llegado a Italia en viaje de placer, puesto que el exilio le estaba permitiendo realizar uno de los mayores sueños de su vida.

> Cuando el empleado del gobierno, después de recoger el billete de entrada, que cuesta 2 liras, dejó franca la barrera giratoria de hierro, sentí a lo largo de mi espalda el estremecimiento de la

[145] *Novísima Historia Universal: Desde los tiempos prehistóricos a 1908,* 12 vols., La Editorial Española-Americana, Madrid, 1908-1910.

[146] Las referencias están tomadas de *En el país del arte (tres meses en Italia),* Prometeo, Valencia, 1919 aprox.

emoción.

Iba a realizar uno de los sueños de mi vida: iba a verme de repente en la plena Antigüedad; a discurrir por calles que aún guardan las huellas de los hombres que las hollaron hace diez y ocho siglos; a sentarme en bancos de mármol rozados mil veces por la purpúrea túnica de la matrona, la toga del patricio y el velo de la vestal; a recorrer las casas sonrientes y bellas de un pueblo artista y seductoramente corrompido; a forjarme la ilusión, en pleno siglo XIX, de que soy un ciudadano de aquella ciudad voluptuosa que se contemplaba de día en el terso espejo del golfo de Nápoles, tenía de noche por antorcha el rojo flamear del vecino Vesubio, y quedó oculta en las entrañas de la tierra durante diez y seis siglos, para surgir nuevamente como un libro animado en el que se van descifrando todos los misterios de la Antigüedad.

Tenía ante mí un camino tortuoso orlado de pinos y aloes, que se enroscaba por las sinuosidades de una colina de lava cubierta de viñas. Por él se llega a Pompeya, la ciudad resucitada. Y con las piernas temblorosas por la emoción, me lancé adelante, casi corriendo, por entre grupos de familias inglesas y alemanas, correctas, enguantadas, elegantes, como si fuesen a una visita.

Corría ansioso por llegar, como si temiera morir antes de ver en forma real aquellas maravillas tantas veces contempladas en los libros.

Es la misma sensación, recordemos, que había expresado, por ejemplo, Galdós: la ciudad a la que llegas como si ya la conocieras antes de haberla visto.

Pocos viajeros han descrito con tanta intensidad y entusiasmo su visita a Pompeya. Blasco Ibáñez, como Galdós, no siente la soledad. Todo le parece perfecto. Las calles y las casas parecen estar animadas. Le gustan hasta las lagartijas que corretean por las ruinas, y describe el yacimiento imaginando que es un visitante que pasea por la antigua Pompeya: los vendedores le ofrecen amuletos, contempla al pueblo alegre, imagina que ve sacrificios y ofrendas en el Templo de Isis. Sólo en contadas ocasiones, cuando ve los moldes de las víctimas o recuerda a los fallecidos en la Casa de Diomedes, se siente conmovido por las trágicas consecuencias de una catástrofe que, por cierto, fecha en noviembre.

La pasión le ciega, hay que decirlo. Blasco Ibáñez ni siquiera ve ruinas, le da la sensación de que la ciudad está intacta y no parece que en 1895 las restauraciones hubiesen dado para tanto. Conoce los tópicos, ha leído a Bulwer-Lytton, los relatos de otros viajeros que le han precedido y también clásicos y libros de historia, no los más actualizados, desde luego, pues es limitado su conocimiento de algunos temas. Advierte de algunas de estas lecturas, pero, en cualquier caso, se perciben en sus literarias descripciones donde imagina, ¡cómo no!, al soldado haciendo guardia. «Y allí murió —cuenta a sus lectores, ávidos de conocer sus impresiones—, desoyendo los consejos del instinto de conservación, olvidado de sus jefes, con la tranquilidad del que cumple su deber, para surgir, siglos después, entre la removida tierra, siempre de pie y sereno, como buen legionario romano. Se comprende que soldados así conquistasen el mundo».

También cree poder ver a los sacerdotes de Isis «de aspecto feroz», al poeta paseando con sus tablillas bajo el brazo, a la matrona aburrida en el gineceo y a las rameras —esta recreación no tiene desperdicio— «pintarrajeadas, sin más vestido que el *gítón* griego, por cuya abertura asoma la esbelta pierna desnuda con la sandalia roja, ostentando frescos ramos en el pecho, entre dos hemisferios de alabastro que titilan a cada movimiento,

inflamando a los adoradores de Príapo, en cuyos ojos chispea el fuego lúbrico de los sátiros peludos».

Y es que son las descripciones de las representaciones eróticas y de los lugares donde se pone de manifiesto la «vileza de los placeres más inmundos», como diría Alarcón, las que nos traen al Blasco Ibáñez más divertido e irónico.Y eso a pesar de que dice haberse esforzado en hacer «cabriolas de estilo» para que no se alarme con las descripciones «el honrado lector ni se ruborice la lectora ante las costumbres y adornos de un pueblo que fue altamente despreocupado e inmoral».

Fíjense bien en la anécdota que trae a colación para explicar la aparición constante de falos en la ciudad. Cuenta que en Estados Unidos se celebraba un mitin a favor de la emancipación de la mujer y que toda s las presentes echaban pestes de los hombres, menos una que salió en su defensa y dijo:

> —En resumen —exclamó—: ¿qué es lo que distingue al hombre de la mujer? Sólo una pequeña diferencia.
>
> Y una *miss* jovencita, rubia y de mirada candorosa, poniéndose de pie, gritó con entusiasmo:
>
> —¡Viva la pequeña diferencia!
>
> Esta «diferencia» es la que se encuentra en Pompeya por todas partes, pero no «pequeña», sino enorme, monstruosa, con tan colosal esplendor, que se sienten deseos de echar a correr.
>
> Sobre las puertas de casi todas las casas aparece aún el robusto falo, como si fuese el escudo de la ciudad. En los salones pompeyanos mostrábase como principal adorno el sátiro de bronce con el cirio sexual tan enorme y rígido, que casi le llegaba a los ojos. Y en este perchero el padre de familia colgaba tranquilamente su capa.

Después de leer esto, ¿les parece que el valenciano se ha esforzado mucho en hacer una «cabriola de estilo»? Pues aún hay más, porque le queda hablar del lupanar:

> Entramos en el lupanar, precedidos por el guía, unos cuantos alemanes y tres curas jóvenes italianos, a los cuales se les colorea la nariz de palpitantes como si percibiesen aún el excitante perfume que dejaron las hetairas al rozar los muros con sus túnicas impregnadas de afrodisíacos olores... Los que claman contra la corrupción inaudita de este siglo podían dar un vistazo a las costumbres de hace diez y ocho siglos que se revelan aquí milagrosamente...
>
> Pasemos de largo ante los frescos, como pasaron los tres curas... después de haberlos contemplado con ojos entornados durante diez minutos.

No podía Blasco Ibáñez desaprovechar la ocasión para manifestar su «amor» por el clero y la Iglesia católica, a los que recuerda también al hablar, nada más y nada menos, que de los sacerdotes de Isis, a quienes compara con los sacristanes: «Los sacristanes que en nuestros tiempos hacen sudar sangre a los Cristos o que los santos den golpes en los vidrios de sus altares estarán tan satisfechos de su oculta habilidad, y no saben ¡infelices! que hace diez y ocho siglos unos hombres de color de zapato viejo les precedieron brillantemente en el arte de ganarse el pan explotando la eterna credulidad humana».

Crítico contra la Iglesia oficial, escritor e intelectual de prestigio fue también nuestro

siguiente viajero, Miguel de Unamuno, célebre autor de *Niebla* o *La tía Tula,* entre otras obras. Un joven Unamuno visitó las ruinas pompeyanas en julio de 1889 y plasmó sus impresiones en un breve relato —«Notas de un viaje a Italia. Pompeya. Divagaciones»—, publicado por primera vez en *El Nervión* en 1892.[147]

Inspirado por el poema *La ginestra (La retama)* de Leopardi y por el recuerdo de las ruinas, Unamuno derrocha talento literario en unas «divagaciones pompeyanas» que comienza a escribir rendido a los pies de Virgilio. Su formación clásica —Unamuno, discípulo del helenista Lázaro Bardón, llegaría a ser catedrático de griego y rector de la Universidad de Salamanca— despunta por toda la narración: «En un tiempo, frente al pebetero del Vesubio, se elevó el pebetero a Venus, madre de la vida. El ara de los sacrificios está solitaria pero no fría. No acude el hombre a sacrificar en ella a la belleza y al amor, pero Apolo Febo la enciende día por día, con sus rayos que dan vida y muerte».

Como a Galdós y a Blasco Ibáñez, Pompeya no le parece triste. Tampoco muerta, porque el sol y la luz lo inundan todo, pero sí melancólica. Descripciones y apreciaciones se alternan en una narración donde el hilo conductor sería un sol que, literalmente, «llovía a chaparrones»: el sol se asienta donde antes había muebles y pinturas y donde ahora no queda nada porque todo ha sido llevado al museo, el sol tuesta la desnudez de los que eran representados en los frescos, el sol está en el foro donde se reunían unos hombres que pasaban más tiempo en la calle que en sus pequeñas casas (idea que se repite en tantos visitantes que, como Julio Camba en *Aventuras de una peseta* (1923), comparan a los antiguos pompeyanos con los actuales napolitanos). Siempre el sol como elemento común que también baña la «obscenidad» pompeyana: «En Pompeya topa el visitador curioso por todas partes huellas de la vida desenfrenada, símbolos de su perpetua renovación, desnudeces humanas, pinturas murales de una obscenidad extrema. Se ostentaba, con todo el soberano descaro que le daba el sol, la desvergüenza de la vida en aquel ocaso del paganismo». Unamuno no describe Pompeya, la siente, porque se trata del lugar donde el hombre comprende mejor que en cualquier otro sitio «que es la muerte un accidente de la vida».

Galdós, Blasco Ibáñez y Unamuno son tres grandes escritores que plasmaron sus impresiones sobre Pompeya en una serie de relatos cortos dirigidos, en principio, a los lectores de prensa. Pero otros, menos conocidos, también lo hicieron.

El sacerdote gallego Urbano Ferreiroa —más conocido por su obra *Historia apologética de los papas*— es uno de esos visitantes que nos ha legado sus comentarios a través de unos artículos publicados en el diario católico *El Siglo Futuro,* en 1880.[148] Esta revista, que se publicó entre 1875 y 1936, recogió crónicas de viajes, la mayoría realizados por clérigos, fervientes católicos o por peregrinos, que, de paso hacia otros lugares como Tierra Santa, visitaron también Pompeya.[149] Como hiciera un siglo antes el abate Andrés, Ferreiroa,

---

[147] Se recogerá más tarde en *Obras completas,* I, Madrid, 1951, pp. 835- 840.

[148] «Recuerdos de Nápoles. V. Herculano y Pompeya», 07/04/1880, p. 1; «Recuerdos de Nápoles. Artículo VI y último. El Museo de Nápoles», 14/04/1880, p. 1.

[149] *El siglo Futuro,* 09/05/1935, p. 12.

quien pasó una larga temporada viviendo en Roma, visitó Nápoles, Herculano y Pompeya, y tampoco, como él, pudo sustraerse a la necesidad de poner por escrito sus recuerdos, en este caso dirigiéndolos a un público más amplio a través de un mecanismo de difusión cultural de mayor eco social. Pero Ferreiroa ni conocía ni admiraba la cultura romana como el padre Andrés, ni amaba como él sus vestigios. Sus lectores se sentirían sobrecogidos al leer: «¿Qué impresión se experimenta al poner el pie en este ejemplar singularísimo de civilización, instituciones y costumbres tan distintas de las nuestras? Siéntese primero gran curiosidad, gran deseo de verlo e inquirirlo todo; pero pronto se apodera del ánimo profunda tristeza. Esqueletos de personas; esqueletos de casas; esqueleto de ciudad: esto es Pompeya». La admiración y el desconcierto, las impresiones contradictorias, en definitiva, le aturdían. El sacerdote admiró la belleza de la ciudad, pero condenó los medios para conseguirla, ya que se obtenía gracias a la explotación de los esclavos. El esplendor de los edificios públicos de Pompeya se debía también a otro gran defecto, según Ferreiroa, la ausencia de vida familiar en unas casas poco acogedoras que no invitaban a sus habitantes a disfrutar de ellas. «La absurda mitología, la triste e ignominiosa esclavitud, la inferioridad en que era tenida la mujer y el malentendido patriotismo, que al estado lo sacrificaba todo, eran fuente de innumerables males». Ferreiroa alude a la descripción de la catástrofe realizada por Plinio y recuerda el comienzo de las excavaciones en la ciudad mencionando los increíbles descubrimientos que muestra a sus lectores con la imagen de ciudad detenida en el tiempo, «con los centinelas en sus puestos», refiriéndose —otro más— al supuesto hallazgo de un guardián en su garita. El autor recalca que Pompeya merecía su destino por la explotación de los esclavos, por las muertes de víctimas inocentes en el anfiteatro y por su tendencia a la corrupción. Sólo atisba el pío sacerdote un pequeño rayo de esperanza que permita al lector reconciliarse con la lasciva ciudad, y es la existencia de algunos vestigios de los cristianos: «Pompeya tenía los vicios de su tiempo, pero también debía encerrar virtudes, puesto que en sus ruinas se han hallado anillos con monogramas y emblemas cristianos, semejantes a los de las catacumbas. La voluptuosa ciudad, consagrada a Venus, había comenzado a abrazar la religión de la pureza y del amor, y tan venturosa transformación, que por inescrutables juicios de Dios no se ha completado, será siempre una honra para Pompeya».

Nuestro viajero visitó también el Museo de Nápoles. Las pinturas que allí vio no le gustaron demasiado. Los mosaicos y las esculturas sí, pero sobre todo causaron admiración en él los objetos de la vida cotidiana. Los instrumentos del cirujano, los platos, los cubiertos, los alimentos o los objetos de tocador sitúan a Ferreiroa ante un mundo que le lleva a admitir que en muchos aspectos los modernos no alcanzan a igualar a los antiguos. Claro que el progreso quizá no sea siempre lo mejor para este conservador sacerdote, que aconseja no entrar en la Sala de las Venus —¿sería porque él ya había entrado?—: «Aquella civilización por tal extremo espléndida, llegó a desaparecer, barrida por la ola de la barbarie. Vean nuestros admiradores del progreso material cuan efímeras y sujetas a las más extrañas vicisitudes son las obras del hombre».

En *La Ilustración Española y Americana* —una de las publicaciones periódicas más interesadas en dar a conocer los avances que tenían lugar en el ámbito de la arqueología y la historia antigua— apareció publicado en 1902 el relato de un viaje que el crítico de arte Rafael Balsa de la Vega había realizado a Nápoles y Pompeya acompañado por el escultor Mariano Benlliure.[150] Balsa de la Vega admira cuanto ve en el Museo de. Nápoles mientras reniega de las hordas de turistas que ya por entonces transitaban por el museo sin fijarse demasiado en lo allí expuesto: «Rendidos cuerpo y espíritu, nos entretuvimos en ver el desfile del inmenso concurso de visitantes ingleses, yanquis, alemanes, rusos, que con sus estrambóticas indumentarias pasaban y repasaban por delante de las vitrinas y de las estatuas, sin que los más de ellos apreciasen la diferencia que existe entre una hidria de Campania de pinturas rojas y una olla de Alcorcón. Calados los amplios sombreros de Panamá o la gorra de viaje, a cuarteroncitos, de Regent Street, miraban todo aquello con los azules ojos inexpresivos muy abiertos, como chico a quien le cuentan un cuento maravilloso y que su imaginación no alcanza a comprender». Si en 1902 a Balsa de la Vega le parecía tremendo el trasiego de turistas desmotivados, no sé qué podría decir nuestro buen crítico si hoy visitase Nápoles. Desde luego, su reproche está muy alejado ya de las quejas que los viajeros hacían un siglo antes, pues entonces los pocos privilegiados que podían ver los restos encontrados tan sólo se sentían molestos por no poder contemplar todo con el detenimiento que deseaban, pero nunca por tener que abrirse paso a codazos entre un grupo de turistas apostados frente a una vitrina. Los tiempos cambian y los turistas de principios del XX tenían mucho en común con los actuales.

Cuenta Balsa de la Vega en su relato que adquirieron reproducciones de obras de arte, teniendo también que competir con otra avalancha de turistas que «compraban y compraban, recorriendo de un lado a otro el establecimiento, pidiendo precios en veinte idiomas distintos». No le agradaba a nuestro viajero la compañía de los turistas que nada más bajarse del tren lo invadían todo, incluido el restaurante del hotel Diomedes en Pompeya. Lo cierto es que el desagrado no estaba sólo motivado por la presencia de un gran número de personas que no apreciaba adecuadamente lo que veía, sino también por el hecho de que ninguno hablase español. Sólo había ingleses, americanos, alemanes y algún francés, también cuando subieron al Vesubio en el funicular, lo cual no viene más que a confirmar que en esta época los turistas españoles seguían siendo una minoría, casi una excepción, en los sitios arqueológicos campanos.

Pero volviendo a Pompeya, cuenta Balsa de la Vega que después de entrar por la puerta Marina, visitaron el Anticuario para ver los moldes de las víctimas, que, como es lógico, les impresionaron vivamente. Habla de los prostíbulos sin mojigatería, de las termas, de las calles, de la ciudad congelada en el tiempo: «Más que por las minas de una ciudad, me parecía pasear por una ciudad cuyos habitantes se hallan ausentes temporalmente». Admira la Casa de los Vetios, «la mejor conservada y la más amplia y lujosa de las descubiertas hasta ahora en Pompeya», y cuanto ve le parece digno de loa. Balsa de la Vega admira Pompeya, sin más, no hace juicios de valor, ni acusa a sus habitantes de

[150] «Por Italia. Notas de un viaje artístico. Roma, Nápoles, Pompeya», *La Ilustración Española y Americana*, 30/03/1902, pp. 183-187.

corruptos y licenciosos, ni busca la huella de los cristianos. El crítico de arte ejerce como tal y relata a unos lectores que jamás visitarían la ciudad (al menos en un 99 por ciento) las maravillas que ha podido contemplar.

La Ilustración Española y Americana, la revista en la que Balsa de la Vega publica su viaje por Italia, pertenecía a la misma editorial que *La Moda Elegante Ilustrada,* una de las revistas femeninas más exitosas en su género. Era la oferta que, como contrapunto a las lecturas de los varones, se ofrecía a las señoras y señoritas, que podían encontrar entre sus páginas desde los últimos modelitos de París hasta novelas de amor publicadas por entregas, explicaciones sobre bordados o relatos de viajes. Como rezan los titulares de su portada, se trata de un «Periódico especial de señoras y señoritas, indispensable en toda casa de familia. Publica las últimas modas de París en excelentes grabados, artísticos figurines iluminados, considerable número de patrones trazados al tamaño natural, modelos para toda clase de labores y bordados, crónicas, novelas...». Pues bien, esta publicación ofreció a sus lectoras, como contrapunto a la oferta «varonil» de *La Ilustración Española y Americana,* el relato de una mujer que había viajado hasta la bahía de Nápoles para visitar Pompeya. La autora es una tal «Araceli», asidua colaboradora de esta publicación periódica, quien cuenta en dos entregas, aparecidas en marzo del año 1904 con el título «La ciudad muerta», cuestiones diversas relacionadas con el yacimiento.[151] Es curioso que titule así su breve relato cuando ella misma señala que Pompeya se parece más a una «ciudad entregada al sueño —el mundo onírico tan presente en artistas y escritores que se inspiran en el yacimiento— que a población muerta y sepultada por lava volcánica y por luengos siglos de indiferencia y olvido». Araceli reconstruye con brevedad el ambiente de la ciudad el día de la erupción del Vesubio y se detiene en cuestiones relacionadas con las excavaciones que, aunque también breves, se ajustan con precisión a la realidad, como cuando cita el descubrimiento del teatro o el anfiteatro al comienzo de los trabajos o el papel destacado de Fiorelli a partir de 1860. La autora no es sólo una señorita de buena familia que está al tanto de la última moda parisina. Araceli conoce relatos y novelas de Pompeya, porque cita a Bulwer-Lytton, Mazois o Théophile Gautier, y recoge fragmentos escritos por este último. Destaca, como tantos otros viajeros, el descubrimiento de numerosos cadáveres en la fabulosa villa atribuida a Arrio Diomedes, así como la silueta de la mujer que viene conmocionando y conmocionará, como veremos en el siguiente capítulo, al protagonista de la *Arria Marcela* de Gautier: «En esta cueva se encontró, en unión de otros diez y siete esqueletos, el de una dama cuya impronta o molde del cuerpo vaciado en lava se ve en el Museo de Nápoles. Sus anillos de oro y los pedazos de su túnica estaban adheridos todavía a la capa de cenizas que la cubrió conservándose su forma».

Es reseñable la percepción de esta viajera, más próxima a la del turista moderno que a la del viajero del XVIII y el XIX. Informa a sus lectoras de los medios de transporte con los que se puede acceder al yacimiento, contándoles con frescura y un toque de erudición sus impresiones sobre los mismos: «Por de pronto es de notar la impresión extraña que se

[151] 14 y 30 de marzo de 1904, sin paginar.

recibe al oír a los empleados de la línea férrea vocear el nombre de Pompeya, ni más ni menos que en España oímos vocear los nombres de Vallecas y Getafe. ¡Pompeya estación de ferrocarril! Tanto valdría oír anunciar que Nerón tomaba parte como flautista en uno de nuestros modernos conciertos, o que Lucano recitaba versos en una velada del Ateneo de Madrid». Menciona los hoteles cercanos a la ciudad, como el famoso Diomedes, la pesadez de los que atosigan a los viajeros ofreciéndose como guías, el derecho que todo visitante tiene a disfrutar con el precio de su entrada de la explicación —gratuita— de un guía, el horario de visitas, el número de horas que deben emplearse en ver toda la ciudad con detenimiento e incluso el número de personas que visitan anualmente Pompeya, veinte mil visitantes que suponen un ingreso de 40.000 francos al año en entradas. Parece que los precios no habían subido desde el año 73, cuando Lasa también visitó el yacimiento por 2 liras.

Habla también nuestra viajera del Anticuario y de la impresión que causaban en los turistas los moldes de los fallecidos durante la erupción y los comestibles carbonizados. Recomienda visitar el Museo Nacional de Nápoles después de haber estado en la ciudad, de donde destaca, entre otras cosas, las pinturas, los relieves, la uniformidad de los gladiadores, el mobiliario o las joyas. Concluye la autora su relato con dos tópicos muy corrientes: el recuerdo de los esclavos explotados en Pompeya, que la muerte igualó con sus dueños, y el justo castigo recibido por una ciudad «entregada a los goces materiales, sin aspiraciones ultraterrenas, sin la fe sublime de los que en Dios creen y en Dios esperan». Al fin y al cabo, estamos en 1904 y esto es una revista para señoritas católicas.

No mucho después de la visita a Pompeya de nuestra Araceli, llegó a la ciudad el pintor pacense Adelardo Covarsí Yustas. Las memorias de este viaje, realizado en 1907, fueron publicadas por entregas en el periódico *Nuevo Diario de Badajoz* y, tres años más tarde, como una monografia titulada *Italia, impresiones de viaje por un pintor.* [152]Se trata de uno de los libros de viaje a Italia que tuvo una mayor difusión en España, pues fue declarado de interés por la Academia de San Fernando. Covarsí, hijo de un coleccionista de arte, había llegado a Italia en 1907 con veintidós años, deseoso de llevar a cabo un viaje de estudios que completase su formación y le permitiera copiar paisajes y obras de arte. «Y todavía doy gracias a la providencia que hace posible el que se cumpla esta excursión por Italia, primer anhelo de mi vida», señala en su obra. El pintor dedica varias páginas a hablar de Pompeya, adonde acudió durante varios días para conocer a fondo el yacimiento y dibujar algunas zonas, el Museo de Nápoles y Herculano. Su espíritu, como el de otros viajeros, se sintió estremecido cuando escuchó gritar el nombre de Pompeya —«el nombre que conmueve de terror al recuerdo de la catástrofe»— como el de una moderna estación de ferrocarril.

El relato de Covarsí nos recuerda las restricciones que, todavía a comienzos del XX, tenían los pintores en el yacimiento: «Ayer, cuando tranquilamente pintaba en la vía Mercurio junto a una típica fuente que se alza en las sombras de un muro, el empleado del

[152] *La Económica*, Badajoz, 1910. Hay ed. facsímil en Badajoz, 2005, de donde tomamos todas las referencias (97-152).

gobierno encargado de la vigilancia del distrito tuvo a bien cumplir su misión y detenerme en el acto. Para pintar en el recinto de Pompeya es necesario, indispensable, la autorización legalmente extendida por el director del Museo de Nápoles, y yo carecía de tal requisito».

Después de obtener el mencionado permiso y recuperar sus cachivaches, Covarsí pudo realizar varios dibujos de Pompeya, recorrer la ciudad estudiando sus calles, casas y monumentos guía en mano. No sabemos exactamente qué guía usó, aunque sí que compró la de Francesco Morlicchio, que le desagradó enormemente por las críticas que hacía a Carlos III y a los españoles al hablar de las primeras excavaciones. Covarsí fue contundente al recomendar a sus lectores que no comprasen esa guía bajo ningún concepto.

Los dibujos que el pintor realizó en el yacimiento no han tenido ninguna trascendencia en su obra —más conocida por sus escenas venatorias, de costumbres, paisajes de su tierra y retratos—, quizá porque los concibió con especial cariño pero escaso esmero y más orientados hacia el ámbito personal que al profesional: «Con mi caja de colores y mi caballete a cuestas —nos cuenta en sus memorias— voy a instalarme nuevamente en el lugar de ayer y termino mi obra, una pintura que nada vale, como ninguna de las demás tablas que llevo impresionadas, pero que allá en mi país me recordarán, en mi modestito estudio de la capital de Extremadura, estas dulces sensaciones sentidas en tan agradable excursión». Para él eran recuerdos de su viaje, no obras de arte.

Como otros tantos que le precedieron en la visita a las ruinas pompeyanas, el pintor observa los detalles —las huellas de los carros, las fuentes, las aceras y los pasos para cruzar entre ellas— y saborea las sensaciones. —la soledad, el calor y la luz, la luz cegadora que inunda la ciudad—. «Esto es maravilloso —dice a sus lectores—, si un año entero me llevase en Pompeya, a cada momento recibiría nuevas sorpresas», y eso a pesar de los molestos turistas ingleses que llenan la ciudad por las mañanas y a los que dedica algunos divertidos comentarios: «Hace un rato he sentido un barullo grande por el callejón que tengo a mi espalda, barullo de voces y gritos que no he podido entender. Una señora alta, seca, que parece ocultar bajo sus vestidos femeninos los músculos de un pelotaris, se presentó en un instante en la entrada del templo para unirse enseguida con el tropel de los turistas, que después veo pasar por el fondo de la calle». No sé si Covarsí habría leído la *Gradiva* de Jensen —probablemente no—, pero su percepción de los mediodías en Pompeya es semejante a la del protagonista de esta novela, de la que hablaremos en el siguiente capítula Se trataba del momento más poético y más intenso del día, porque era posible pasear por las calles abandonadas por los turistas, que huían del sofocante calor, disfrutando como fantasmas de una ciudad solitaria.

La vía de los Sepulcros le fascina, las casas de los ricos despiertan su interés, así como las tiendas, las termas, los templos, los teatros, y los restantes edificios públicos. Son los detalles los que más información le proporcionan y le hacen valorar estas ruinas más que las que ha visto en Roma, y eso a pesar de su monumentalidad. Covarsí dedica una especial atención a la que considera la mejor morada de Pompeya, la Casa de los Vetios, que «tiene en el vestíbulo una pintura, un Príapo, que es de lo más indecente que he

visto». Reproduce también las historietas más conocidas, tal vez porque todavía se recogen en su guía, como la del soldado en la puerta de Herculano, «que prefirió ser muerto por la erupción antes que abandonar supuesto militar de custodia a la entrada de la ciudad». No puede evitar detenerse en las descripciones de los moldes de los cadáveres que puede ver junto a otros objetos en el pequeño museo del yacimiento, y que muestran el terror en sus actitudes. Como ya era habitual en los viajeros, los objetos cotidianos también llaman su atención: «Panes carbonizados, frutos secos, vasijas, varias pinzas, lámparas...».

Cuando Covarsí abandona Pompeya se siente inundado por la nostalgia de quien, a su pesar, debe dejar la ciudad y proseguir su viaje. La visita al museo, donde observa con cierta sorpresa los restos de «aquella civilización extraña que abrigaba con sus gustos artísticos los refinamientos degenerados y las pasiones bárbaras», sigue deparándole gratas sorpresas. Todo lo que ve le parece digno de mención, y resulta cuanto menos llamativo que insista en recomendar la visita al Gabinete Secreto. Tenía veintidós años: «Yo recomiendo al que venga a Nápoles que no se marche sin ver este gabinete reservado del museo. Pedidle la llave al celador de la galería, que él se encargará de franquearos el paso a la estancia, muy escandalosa, muy inmoral, todo lo que se quiera, pero muy interesante. Es la vez primera que ven nuestros ojos la sicalipsis y el arte tan íntimamente relacionados. Recomiendo que fijéis vuestra atención en el grandioso grupo escultórico del sátiro y la cabra, que yo os puedo afirmar que es de lo más notable y artístico que veréis en vuestra vida y desde luego lo más indecente. Es muy curioso, interesantísimo, por eso os digo que no os vayáis del museo sin darle un vistazo al gabinete reservado».

Como en Pompeya, Covarsí hubiese querido estar un año entero viendo las salas del museo, donde, cuenta, pasó cinco días consecutivos. No cabe duda de que a su regreso a casa contemplaría con nostalgia los dibujos que había hecho en Pompeya y las postales que había adquirido en el museo, mientras sus lectores suspirarían, a su vez, por conocer los fabulosos restos que el pintor había descrito en *Italia, impresiones de viaje por un pintor*.

Infinitamente menos conocido es el relato de la visita a Pompeya que realizó el teniente de artillería y poeta Manuel Verdugo, nacido en Manila en 1878. Hijo de un general tinerfeño, siguió la carrera militar, aunque, una vez licenciado, se dedicó a viajar por Europa y a escribir movido por su afición, entre otros, a los temas clásicos, influido por la escuela francesa parnasiana. En una breve obra titulada *Fragmentos del diario de un viaje* — publicada en dos entregas, también en *La Ilustración Española y Americana* en 1918 y como libro en 1928.,[153] Manuel Verdugo recogió las vivencias experimentadas en su visita a Pompeya, Nápoles y Capri. No me cabe la menor duda de que sus lectores esperaron con ansiedad la segunda parte, porque es uno de los relatos más deliciosos que un aficionado a la literatura de viajes pueda encontrar.

El texto escrito por este entusiasta de los clásicos rezuma sentimientos y erudición, y aunque repite los tópicos más comunes, lo hace con un ingenio y un sarcasmo que

[153] En *La Ilustración Española y Americana* se titula «Fragmentos del diario íntimo de un viaje», 30/11/1918, pp. 678-679; 8/12/1918, pp. 692-695. El libro está editado en editorial Hespérides, Santa Cruz de Tenerife, 1928. Hay facsímil del año 1992, de donde tomamos todas las referencias.

divierten enormemente al lector. «De pronto, las destempladas notas de un cuarteto, desde el fondo del comedor, disiparon mis fantasmagóricas divagaciones. —Verdugo estaba dando rienda suelta a su imaginación visualizando lo que iba a contemplar en la ciudad—. ¿Qué escucho?... ¡Por Diu Piter! (exclamación absolutamente pompeyana). No son flautas, ni sistros, ni liras, ni tambores los que hieren mis oídos... ¡Oh, Venus, diosa tutelar de la ciudad!, ¿cómo consientes esta profanación? ¡Un vals vienés, de opereta, cursi y dulzón, al pie mismo de estos sagrados muros!...Yo miré, como miraría un basilisco, al desgraciado que se aproximaba a mí, sonriente, con un plato en la mano llenode monedas de cobre. Me cosquilleaba el vago deseo de estrangular al del violín...».

Verdugo manifiesta el mismo estupor que otros viajeros ante la actitud de los turistas. Estamos en 1918, el flujo de visitantes va en aumento y la incomodidad de quienes lo sufren también. «A mi alrededor, en otras mesitas esparcidas por la pequeña terraza —Verdugo está sentado saboreando una taza de café en el hotel Suisse, preparándose para poner los pies, por primera vez en su vida, en Pompeya—, un buen número de turistas devoran el almuerzo, sosteniendo animados diálogos en diferentes idiomas. Mi monóculo se siente irresistiblemente atraído por las gafas de una inglesa solitaria, cuarentona, que come pulcramente, dirigiendo miradas de miope a su Baedeker —una de las guías de viaje que más éxito tuvo entre los turistas y que fue traducida a varios idiomas—, la cual mantiene abierta, apoyada en un vaso. Esta simpática viajera, cuyo pecho es una superficie perfectamente plana, yo juraría que no se da cuenta de lo que está comiendo. Lo peor es que, cuando salga de Pompeya sabrá lo que ha visto, pero sin haber visto nada... No es una paradoja. Esos turistas, más atentos a las indicaciones de la guía que a los paisajes y a los monumentos, concluyen por no guardar ninguna impresión personal, y en vez de recorrer el mundo, procederían cuerdamente quedándose en sus casas. Un buen cinematógrafo les ahorraría las molestias de un viaje. Hay otro tipo menos interesante de turistas, que al tomar un tren debieran meterse en el furgón de equipajes. Conozco un individuo de esta especie (desgraciadamente muy extendida), hombre aficionado a toda clase de deportes, excelente *chauffeur* y mejor jinete, que estuvo quince días en Burgos y hacía gala de no haber ido a visitar la catedral famosa. Otro, primo hermano espiritual del anterior, había permanecido dos meses en Nápoles, sin que se le ocurriera trasladarse a Herculano. Verdad es que este sujeto ignoraba en qué época vivió Julio César —aunque se hacía el nudo de la corbata de un modo irreprochable—, y a pesar de haber nacido en Sevilla, en cierta ocasión me preguntó si Bécquer era inglés...». Está claro, Verdugo no deja títere con cabeza, pero ¿quién no ha pensado todo eso alguna vez?

Sacudido por las ensoñaciones que parecen acosar a todo aquel que visita Pompeya, el autor de este relato, que es casi seguro que había leído todas o la mayor parte de las novelas de inspiración pompeyana de las que hablaremos en el próximo capítulo, nos cuenta que llegó a creer que iba a encontrarse allí _con aquellos personajes ya casi familiares gracias a *Los últimos días de Pompeya* de. Bulwer-Lytton: Julia, Arrio Diomedes, Glauco o Pansa. Y es que Pompeya «se conserva —nos cuenta— como una momia algo averiada, brindando a los soñadores el misterioso atractivo de una inmensa tumba abierta». Las sensaciones bullían en el interior de nuestro viajero, y entre todas ellas

primaba la soledad. Ésta, sin embargo, se vio alterada por la presencia de un niño, llamado Camilo, que se ofreció a servirle de *cicerone*. Los comentarios de la criatura no van más allá de poder mostrarle que todo es muy antiguo explayándose algo más en la descripción del lupanar: «Allí se desbordó todo el caudal de los conocimientos arqueológicos de Camilo, y en un francés inverosímil, deliciosamente chapurreado, se esfuerza por convencerme de que un lecho de mampostería que vemos adosado a la pared no había sido hecho para el reposo precisamente». A Verdugo no le escandalizan demasiado ni las pinturas obscenas ni los grafitos, de los que destaca su importancia para conocer la vida cotidiana y el carácter de los pompeyanos —sin duda alguna influido, entre otras, por las lecturas de Gaston Boissier, autor que él mismo cita—, y señala con audaz ironía: «No copio las inscripciones que leí en el lupanar, porque la mayoría de ellas harían ruborizar a un hotentote, y el latín me parece demasiado transparente para emplearlo como hoja de parra... Sólo vi una, que se puede publicar con la licencia eclesiástica. Recuerda la muerte de un sujeto muy conocido en aquel lugar: *Africanus moritur / Scribet pver rusticus / Condisces cvi doler pro africano*. Venus le habrá recogido en su seno. Allí puede descansar a gusto».

Los *Paseos arqueológicos. Roma y Pompeya,* de Gaston Boissier[154] —especialista en historia antigua que llegó a ser secretario perpetuo de la Academia Francesa—, gozaban de una buena acogida en España pues, a pesar de la limitada difusión de este tipo de estudios en nuestro país, se tradujeron varios libros de este autor al español como *Cicerón y sus amigos: estudio de la sociedad romana en tiempo de César* [155] y *La oposición bajo los césares.*[156] *Verdugo* se habría acercado a través de esta obra a algunos de los avances más significativos que se habían producido en la excavación del yacimiento desde el momento en que la dirección fue asumida por Fiorelli en 1860. Boissier no recogía sólo las impresiones del viajero, sino que ofrecía al lector una información rigurosa de lo observado planteando cuestiones que gradualmente habían ido alcanzado un mayor peso en la historiografía, como la vida cotidiana en una ciudad de provincias durante el imperio. Esta información es la que estaba manejando Verdugo, aunque también podría haber consultado otros libros de viajes traducidos al español, como el *Viaje a Italia* de Hippolyte Taine, que dedica el volumen III a describir Nápoles, Herculano, Pompeya y Capua. [157]

Después del lupanar, Verdugo se dirigió a la Casa de los Vetios acompañado por Camilo. Demasiada casualidad, creo, que el pequeño *cicerone* se llame así. Se trata más bien de un guiño de Verdugo al lector erudito que con facilidad identificará el nombre del niño con la ocupación del supuesto hijo de los Vetios (Jacinto) en la novela de Jean Bertheroy *La bailarina de Pompeya,* es decir, la de *camillus* o camilo, término con el que se aludía al joven que asistía al sacerdote (en este caso de Apolo) en los sacrificios. El viajero, que ya había recordado al protagonista de esta novela al comienzo de su relato, se despide

[154] Traducido por Domingo Vaca, Daniel Jorro, Madrid, 1909.
[155] Trad. castellana de Antonio Salazar (Madrid: La España Moderna, n° 311 —Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, Sección Historia—, 1900). La obra fue premiada por la Academia.
[156] Trad. por Antonio Sánchez Pérez (Madrid: La España Moderna, n° 380 —Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, Sección Historia—, 1902).
[157] Madrid: La España Moderna n^{os}. 103-105 —Colección de libros escogidos—, 1893.

de la Casa de los Vetios con esta reflexión: «Al atravesar el *viridarium* para salir, mis ojos buscan algo a mi alrededor: buscan al melancólico adolescente, que languideció suspirando por un amor imposible, por el amor de Apolo... No había nadie. Bajo la quietud del cielo, unas florecillas blancas abrirán sus cálices sedientos de luz... El amante de Nonia no ha muerto: fue un sueño de Jean Bertheroy...».

En *Fragmentos del diario de un viaje,* Verdugo guía con humor a sus lectores por las casas (Villa de Diomedes, Casa de Cecilio Jucundo y de los Vetios...) y lugares más emblemáticos de la ciudad (foro, museo donde puede ver los moldes de las víctimas...), recuerda la labor de Fiorelli y medita sobre lo que ve, sobre lo que sabe de los romanos y sobre lo que ha leído. Nuestro viajero llega al final de su visita y se despide de su joven guía y de Pompeya para siempre dejando en los lectores una imagen si no muy diferente de la ciudad que conocían, sí bastante más humana.

Pompeya seguirá presente en los pensamientos de Verdugo y será evocada —directa e indirectamente— en los poemas de inspiración clásica que escribió a lo largo de su vida:

¡Pompeya! ... cómo adoro su remembranza triste,
su inmensa paz medrosa de tumba profanada.
¡Qué doloroso anhelo por lo que ya no existe
despiertan esas ruinas de majestad sagrada![158]

Evidentemente, han sido muchos más los viajeros de renombre que han llegado a Pompeya y nos han dejado alguna impresión escrita. En este capítulo no están todos los hombres y mujeres que visitaron la ciudad, pero sí todos los sentimientos que estas ruinas han inspirado e inspiran, porque puede asegurarse que las sensaciones que produce su contemplación son similares, constantes e imperecederas.

[158] «A la Campania», en M. Verdugo, *Estelas y otros poemas,* Islas Canarias, 1989, p. 77.

VI
ETERNA POMPEYA. SIEMPRE VIVA

Los arqueólogos redescubrieron Pompeya, los viajeros la mostraron al mundo, pero la literatura, la pintura, el teatro y la prensa la popularizaron en el siglo XIX. La ciudad se convirtió en protagonista de novela, modelo para los decoradores, musa de artistas y diva en la ópera y el teatro. Después, el cine y la televisión la acercaron al gran público convirtiéndola en estrella en el siglo XX. Pero la siguiente centuria le deparaba aún otra sorpresa, Internet, que la lleva diariamente a cada casa. ¿Han probado a teclear la palabra Pompeya en Google? Sólo escribiendo el nombre de la ciudad en su versión española (podemos hacer también la prueba con *Pompei, Pompeii...)* se sobrepasa con creces el millón de resultados.

Los historiadores tenemos serias dificultades para hacer llegar a la sociedad los resultados de nuestras investigaciones. Los estudios, casi siempre prolijos y muy especializados, son leídos únicamente por aquellos que se dedican a trabajar sobre los mismos temas. Esto ha sucedido siempre y sigue sucediendo ahora, a pesar de que se esté realizando una importante labor de divulgación científica a través de exposiciones o actividades como la Semana de la Ciencia, por ejemplo, que congregan cada año a miles de personas. Los medios de comunicación con los que contamos en la actualidad están a años luz de los que existían en el siglo XVIII, también el nivel cultural de una sociedad que demanda una mejor distribución y canalización del conocimiento, evidentemente. Por eso, sobre todo a partir del siglo XIX, el arte y la novela fueron tan importantes, porque han sido los únicos capaces de acercar la vida cotidiana de una ciudad romana a un grupo de personas más amplio. Pompeya ya no era sólo para aquellos privilegiados que podían permitirse el lujo de viajar hasta Italia y conseguir los permisos del rey para ver los restos encontrados, o para aquéllos otros, también privilegiados, que tenían acceso a las publicaciones especializadas que comenzaban a ver la luz. Pompeya, a través de la novela y el arte, comenzaba a ser para todos, al menos para todos aquellos con un mínimo de formación, porque aunque no fuesen tampoco tantos los que visitasen las exposiciones donde lucían los cuadros con ambientes pompeyanos, sí que eran más los que podían leer una novela de intriga y amor (como tantas otras, pero inspirada en Pompeya) y consultar la prensa. Los periódicos y las revistas publicaban, como ya hemos visto, los relatos de los turistas que habían visitado el yacimiento, pero también los grabados y litografías de esos cuadros inspirados en Pompeya, así como las noticias sobre nuevos descubrimientos, fotografías de los mismos e incluso novelas cortas. Éstos son los recursos que popularizaron («vulgarizaron», según algunos) Pompeya, que hicieron que todo el mundo creyese haberla visto antes de estar en ella, como decía Pérez Galdós. El teatro, el cine, la televisión e Internet han proyectado a la ciudad campana hasta el infinito. ¿Volvería a escribir Marcial a propósito de la catástrofe que «ni los propios dioses habrían querido que eso hubiera estado en su poder»?

PROTAGONISTA DE NOVELA

A estas alturas del libro ya no supone ninguna novedad decir que la popularización de Pompeya se produjo con la publicación de novelas sobre el tema, especialmente con *Los últimos días de Pompeya* de Edward George Bulwer-Lytton. La novela ha aparecido mencionada de forma recurrente a lo largo de estas páginas, pues se trata del relato más leído por todos los viajeros que visitaron el yacimiento a partir del año de su publicación, en 1834. Ningún otro libro, ni histórico ni de ficción, ha influido tanto en la imagen que popularmente se ha tenido no sólo de la ciudad sepultada por el Vesubio, sino también de las costumbres de sus habitantes.

No era la primera vez que se escribía una novela ambientada en Pompeya. En 1830 Thomas Gray había publicado *The Vestal, or a Tale of Pompei,* que incluía la preceptiva defensa del cristianismo frente al paganismo, pero no alcanzó ni mucho menos la fama de la obra de Bulwer.

El argumento de la obra —escrita durante la estancia de Bulwer-Lytton en Nápoles entre 1832 y 1833— es sencillo (demasiado, según los críticos), aunque vistoso por las múltiples y realistas descripciones que realiza de los ambientes pompeyanos. Se trata de una historia de amor amenazada por los celos, la venganza, la maldad y la corrupción. Resumiendo, Glauco, un griego que vive en Pompeya, se enamora de una joven, Ione, también de ascendencia griega que vive con su hermano Apecides, tutelados por un antiguo amigo de sus padres, el egipcio Arbaces —en realidad, un cruel y despiadado sacerdote de Isis enamorado igualmente en secreto de Ione—. Glauco salva de las garras de una proxeneta a una joven tesalia ciega, Nydia, que vende flores. Ésta se enamora perdidamente de su héroe, pero pronto comprueba que su corazón pertenece a otra mujer. Por si fuera poco, un tercer personaje desea unirse a Glauco que, como si fuera el mismísimo Odiseo, resulta irresistible a las damas. Se trata de Julia, la hija del rico Diomedes, que es tan bella como perversa y no dudará en emplear cualquier artimaña para atraer a Glauco. Así pues, el amor de Glauco e Ione se ve amenazado por los celos de Arbaces (pérfido y malvado), de Julia (dañina y vengativa) y Nydia, cuyo mayor defecto, pese a su dulzura y bondad, es estar locamente enamorada de alguien que no puede corresponderla. Arbaces utiliza al hermano de Ione para llegar hasta ella, atrayéndole hacia los misterios de su religión, que se rebela nefasta, pero la joven doncella entrega su corazón a Glauco. Nydia, desde su supuesta inocencia, complica también terriblemente el futuro de la pareja de enamorados, ya que aprovecha el plan que ha urdido Julia para gozar de Glauco en su beneficio. La joven, sabedora de que Julia proyecta hacer beber al griego un filtro con el que perderá toda voluntad sometiéndose a su amor, roba el preciado liquido para ser ella quien se lo ofrezca. Pero lo que no saben ni ella ni Julia es que Arbaces había ido a hablar con la bruja para cambiar el filtro por una droga que enloquecería a quien la ingiriera. La acción se precipita: Glauco toma la pócima de manos de Julia y enloquece, Arbaces asesina al hermano de Ione, que se había convertido al

cristianismo y amenazaba con desenmascarar la farsa del Templo de Isis, por lo que el sacerdote egipcio aprovecha la coyuntura para acusar a Glauco de la muerte de Apecides. Glauco es detenido y condenado a morir en el anfiteatro, pero cuando está en la arena, el león se resiste a atacarlo, lo que es interpretado como una muestra de su inocencia. Mientras tanto, Nydia había logrado ponerse en contacto con Salustio, el amigo de Glauco, para contarle toda la verdad, y un testigo de la muerte de Apecides declara en el anfiteatro que el verdadero asesino es Arbaces. Pero la naturaleza (o más bien, el dios de los cristianos) juzga por sí sola y hace estallar el volcán. El malo, o sea, Arbaces, muere, Glauco logra sobrevivir gracias a la ayuda de Nydia (quien también fallece para dejar vía libre al amor de su protector) y huye con Ione. La novela finaliza con una carta escrita por Glauco a su amigo Salustio desde Atenas, donde vive con su amada, feliz, una vez convertido al cristianismo: «El modo portentoso como fui libertado del león y del temblor de tierra me obligó a reconocer el poder divino».

La obra estaba en la línea de otras de ambiente romano que trataban de destacar la corrupción y el vicio de los paganos frente a la virtud y los méritos de los cristianos. Dos civilizaciones se contraponían para que el dios verdadero triunfase castigando a quienes idolatraban a las falsas deidades. Porque éste es el trasfondo de la obra de Bulwer-Lytton, a pesar de su destacada idealización del mundo griego representado por Glauco e Ione frente al depravado romano, con Julia a la cabeza, y el aún más cruel y corrupto mundo oriental, que está presente a través del sacerdote de Isis, el egipcio Arbaces. Pero el triunfo se cimenta sobre la destrucción que provocan las catástrofes naturales, argumento que había gozado de gran éxito en la literatura de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Y en ese sentido la historia de Pompeya resultaba perfecta, pues la ciudad había muerto, había desaparecido totalmente como un castigo divino, como una catarsis que exigía la redención. Como hemos dicho, Ione y Glauco se convierten al cristianismo. Esta esencia de la novela de Bulwer será la que también llegue al mundo del arte y, de forma más particular, al cine.

Bulwer-Lytton explicaba en el prólogo de su novela que se había visto empujado a escribir una obra ambientada en Pompeya justo en el momento en el que visitó el yacimiento. El cúmulo de sentimientos que se agolparon sobre él son los mismos que abordaron a los viajeros que nos han transmitido sus reflexiones y que sobrecogerán a literatos, artistas, cineastas o turistas. Sus paseos por el yacimiento y el museo, así como el estudio más pormenorizado del mismo que realizó siguiendo la obra de sir William Gel, *Pompiana,* hicieron de él un buen conocedor de la ciudad, así como de las costumbres y vida cotidiana de sus habitantes. La obra de Gell, con sus abundantes grabados en los que se reproducían e incluso reconstruían algunos de los edificios y casas más emblemáticas de la ciudad, influyó tanto sobre la visión de Pompeya de Bulwer-Lytton que éste decidió dedicar su obra al arqueólogo. Como indica en la dedicatoria: «Al publicar un libro, cuyo tema es Pompeya, no se me ocurre nadie más adecuado que usted para dedicárselo. Sus maravillosos volúmenes acerca de las antigüedades de esa ciudad conectaron de manera indisoluble su nombre al libro ya desde el primer momento...».

En la novela las descripciones de las mansiones son extremadamente detallistas y se

identifican con casas reales, como la de Glauco, que es la Casa del Poeta Trágico excavada diez años antes de que Bulwer publicase su novela. El Templo de Isis o el anfiteatro son descritos con la soltura de quien conoce bien el yacimiento y está además familiarizado con los vocablos latinos que designan las diversas estancias de los edificios públicos y privados; una nota de erudición a la que Bulwer no podía resistirse. Si a esto añadimos que probablemente pudo contemplar en Italia el cuadro *El último día de Pompeya* que el pintor ruso Karl P. Brjullov había realizado entre 1830 y 1833, ya tenemos todos los ingredientes que permitieron a BulwerLytton cocinar una de las novelas más leídas y más influyentes de la historia. En cualquier caso, el autor no era sólo un aficionado a la historia antigua. Su buen conocimiento de los autores antiguos y, sobre todo, su admiración por el mundo griego de época clásica le llevaron a publicar en 1837 un libro propiamente histórico, *Athens, Its Rise and Fall,* que no gozó de la fama que hubiese merecido, como se ha puesto recientemente de manifiesto, al ser eclipsado por la magna obra de George Grote, *A History of Greece,* su colega en el Parlamento.[159] Bulwer dejaba patente en esta obra su fascinación por el mundo griego, que ya había quedado plasmada en *Los cuentos perdidos de Mileto* (1866) y, desde luego, en *Los últimos días de Pompeya,* donde los personajes más cultos, íntegros y bellos —Glauco, Ione y Nydia— eran de origen heleno.

Los últimos días de Pompeya se publicó en español en La Habana en 1843.[160] A continuación aparecería en Madrid entre 1847 y 1848,[161] y tuvo en España —como en el resto del mundo— un gran éxito, aparte de una considerable influencia en el arte, en la literatura y, en general, en la imagen que se transmitiría de la antigua Pompeya en todos los ámbitos. Las primeras traducciones publicadas en español se realizaron a través de la versión francesa y no siempre gozaron de la calidad necesaria. Una de las ediciones más cuidadas y rigurosas fue la que llevó a cabo la editorial C. Verdaguer con ilustraciones de Apeles Mestres en 1883,[162] aunque hubo otras destacables, como la publicada por Saturnino Calleja. La obra continúa siendo reeditada sistemáticamente en la actualidad.

A partir de la publicación de *Los últimos días de Pompeya,* todo aquel que se disponía a escribir un libro o a pintar un cuadro que tuviese como tema de fondo la historia de la ciudad había leído previamente la obra de Bulwer-Lytton, pero, por supuesto, también quienes iban a emprender un viaje al golfo de Nápoles para visitar el Museo Borbónico, la antigua ciudad sepultada y el Vesubio. Pedro Antonio de Alarcón hizo y dejó constancia de ello en su obra *De Madrid a Nápoles:*

> «Después de una noche inolvidable, cuya primera mitad he pasado contemplando a Pompeya a la luz de la luna, y la otra mitad soñando con la novela de Bulwer, con terremotos y con nuestra próxima subida al volcán...».

«Pompeya, en efecto, no pertenece ya por derecho exclusivo a los sabios y los

---

[159] 12 vols., 1846-1856. La obra fue reeditada con un estudio exhaustivo realizado por el profesor Oswyn Murray en 2004.
[160] Traducido por E de P.S., imprenta del gobierno por S.M, La Habana.
[161] Traducido por Isaac Núñez de Arenas, 2 vols., Imprenta de José María Alonso, Madrid.
[162] *Dione: últimos días de Pompeya, novela histórica,* Barcelona, 1883, traducida por Celestino Barallat y Felguera.

arqueólogos; la manía de las curiosidades antiguas, convertida por obra y gracia de la moda en gusto de buen tono, y las bellísimas novelas de Teófilo Gautier y de Bulwer-Lytton, han vulgarizado de un modo asombroso la historia y los poéticos misterios de la ciudad desenterrada».[163] Esto decía un articulista del periódico español *El Imparcial* (diario liberal fundado en 1867 por Eduardo Gasset), y no le faltaba razón. Bulwer-Lytton popularizó (en realidad, el autor del artículo dice «vulgarizar») la imagen de Pompeya, pero también lo hizo Théophile Gautier, célebre escritor francés, que tampoco pudo desembarazarse del embrujo pompeyano y escribió una novela —de grandísimo éxito— y un relato corto inspirados en la ciudad campana: *Arria Marcela. Recuerdo de Pompeya* y *Un duelo en Pompeya (Jettatura).* A Gautier, buen especialista en arte español, le fascinaba el mundo antiguo. Los viajes y las ilustraciones de los libros le habían puesto en contacto directo con él, pero parece que había sido la inspiración de algunos pintores de los llamados neogriegos la que había hecho volar su imaginación. Efectivamente, también Gautier, como Bulwer-Lytton, se vio influido por la imagen de la Antigüedad que algunos artistas reinterpretaban en sus obras, especialmente la que había reconstruido Jean-Léon Gerôme, pintor francés sobre el que volveremos en el siguiente apartado. Precisamente Gautier, quien frecuentaba la Maison Pompeiénne que el príncipe Jérôme Napoléon se había hecho construir en la rue Montaigne de París, aparece representado en el cuadro en elque Gustave Boulanger inmortalizó el atrio de esta casa donde los invitados acudían vestidos a la romana.

Arria Marcela. Recuerdo de Pompeya se publicó por primera vez en la *Revue de Paris,* en marzo de 1852. El libro cuenta la historia de un joven llamado Octavien que se había sentido fascinado por la huella que una mujer, Arria Marcela, había dejado en las cenizas del volcán. Octavien había visto estos restos arqueológicos en el Museo de los Estudios de Nápoles (como tantos otros viajeros) junto a sus amigos Max y Fabio, con los que también compartiría un viaje a Pompeya. Una vez allí, los jóvenes visitan la Casa de Arrio Diomedes, donde se había encontrado la impronta de esta mujer que había fallecido junto a otras diecisiete personas. El guía destaca el hecho de que apareciesen las joyas de la joven y algunos jirones de su vestido, datos que marcan definitivamente los sentimientos de Octavien. Éste vuelve al anochecer a ese lugar y se ve transportado a los tiempos de la antigua Roma, «pudo convencerse de que se estaba paseando no por una Pompeya muerta, frío cadáver de ciudad que se ha despojado a medias de su sudario, sino por una Pompeya viva, joven intacta, en la que no habían corrido los torrentes de lodo ardiente del Vesubio».[164]

Octavien conoce a Rufo Holconio (Gautier conoce el nombre de este famoso benefactor de la ciudad), quien le acompaña al teatro donde se está representando la *Cásina* de Plauto. Allí ve a Arria Marcela, de la que queda completamente prendado, «al contemplar aquella

---

[163] «El centenario de Pompeya», *El Imparcial,* 23/09/1879.

[164] Todos los fragmentos que se incluyen de esta obra pertenecen a la traducción realizada por José Ramón Monreal en la recopilación realizada por R. Olmos, *Pompeya. Un sueño bajo el volcán Jean Bertheroy, La bailarina de Pompeya; Théophile Gautier, Arria Marcela; Wilhelm Jensen, Gradiva; E. G. Bulwer-Lytton, Los últimos días de Pompeya; Théophile Gautier, Un duelo en Pompeya,* Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1999.

cabeza tan serena y apasionada, tan fría y tan ardiente, tan muerta y tan llena de vida, comprendió que tenía ante sí a su primer y último amor, su copa de ebriedad suprema; sintió desvanecerse como sombras ligeras los recuerdos de todas las mujeres que había creído amar, y volverse su alma virgen de toda emoción anterior. El pasado desapareció». La criada de la joven se acerca a Octavien: «Soy Tique Novoleia, encargada de los placeres de Arria Marcela, hija de Arrio Diomedes. Mi señora os ama, seguidme» (aparece otro personaje conocido, la liberta sepultada en la vía de los Sepulcros). Octavien sigue la litera de la joven hasta que llega a su casa, pero cuando está empezando a disfrutar de los placeres del amor, llega su padre, un cristiano que acusa a Arria de llevar una vida desenfrenada después de la muerte y hace desaparecer la ensoñación de Octavien. Éste, desesperado, regresará al día siguiente, pero su amada nunca volverá. Su vida entonces se volverá anodina. Llegará a casarse, pero sin sentir por su esposa lo que había sentido por Arria Marcela. Su mujer supondrá por su actitud que está enamorado de otra, aunque nunca llegará a sospechar que su rival es una mujer muerta hace casi dos mil años.

Gautier se sirve del mundo onírico y de la experiencia arqueológica para elaborar una novela en la que experimenta con la recuperación del pasado a través del contacto directo con los restos antiguos y el sueño. Otras obras del autor como *La novela de la momia, Spirit* y *Pipa de opio* recogen también estos elementos. Mujeres muertas hace cientos de años vuelven a la vida atraídas por la imaginación y el amor de los protagonistas que descubren alguna huella de su existencia. La novela de Gautier explora la posibilidad de regresar al pasado a través del sueño, la noche y los restos arqueológicos. Pompeya era un marco ideal, por eso lo eligió también para sumergir a sus lectores en otro drama que tiene a la muerte como escenario, *Un duelo en Pompeya.*

Este relato recoge los momentos previos a la celebración de un duelo entre dos personajes, Paul d'Aspremont y el conde napolitano Felipe Altavilla. El escenario, una ciudad asolada por la erupción de un volcán donde tantos cadáveres han sido hallados, anuncia la muerte de uno de los contendientes. Sin testigos, acuerdan escribir cada uno un billete atestiguando la lealtad del combate, prometiendo que el vencedor depositará dicha nota en la pechera del perdedor. Con los ojos vendados y sujetando cada uno un pico del mismo pañuelo, inician la lucha estilete en mano. Tras momentos de tensión entre los combatientes, *monsieur* d'Aspremont consigue dar muerte al conde napolitano y abandona los baños dejando el cadáver con la nota en la pechera, como habían acordado. Los protagonistas de este relato no regresan a la vida de la antigua Pompeya, buscan la muerte en ella.

Las novelas de Gautier tuvieron varias secuelas, una de ellas, que más bien puede considerarse plagio, en España, de la que hablaremos un poco más adelante, pero no únicamente. La ensoñación que hace aparecer a un fantasma en la antigua Pompeya *(Arria Marcela)* se funde con el drama de un reto a muerte *(Un duelo en Pompeya)* en una novela de Luigi Archinti, *Un duelo por un fantasma,* publicada en 1875. Aquí, un sueño trae a la vida a la bailarina de la Casa de Pansa, que acaba provocando un duelo que sólo un médico, familiarizado con las alucinaciones que puede provocar un lugar como Pompeya, puede detener.

Tanto Bulwer-Lytton como Gautier, desde planteamientos y perspectivas diferentes, sitúan el punto álgido de la acción de sus novelas en el momento de la erupción del Vesubio. *La bailarina de Pompeya,* de Jean Bertheroy, seudónimo de la escritora Berthe-Corinne Le Barillier, es una de las pocas novelas que no lo hace. Publicada en 1899 y traducida al español relativamente pronto, en 1905,[165] fue también una novela de culto para los lectores imbuidos de los encantos pompeyanos, como muestra el recuerdo de la obra (mencionado en el capítulo anterior) que hace Manuel Verdugo en los *Fragmentos del diario de un viaje* o la entrevista que realizó a la autora Carlos de Batlle para *La Ilustración Española y Americana.* El artículo destacaba el amor que Jean Bertheroy sentía por España, especialmente por Toledo, ciudad donde había pasado algún tiempo documentándose antes de escribir *Ximénez de Cisneros.*[166]

La bailarina de Pompeya cuenta la historia de un joven bello y enfermizo llamado Jacinto, hijo de una familia de banqueros usureros, los Vetios. Recordemos que, desde su descubrimiento en 1894, esta casa se había convertido en una de las más atractivas para los visitantes porque había sido restaurada manteniendo todos elementos decorativos in situ. Jacinto se había refugiado en el Templo de Apolo junto al bondadoso sacerdote Cresto, huyendo de la vida depravada y licenciosa de sus padres y su tío. Una bailarina hermosa y muy joven, apenas una niña, llamada Nonia, se enamora perdidamente de él, ya convertido en *camillus* del templo. Nonia participa en las orgías que los ricos pompeyanos organizan en sus casas, pero eso no le importa ni a la bailarina (devota de Venus Física) ni al *camillus,* que se sienten unidos por el amor y el goce sexual en una dimensión diferente al del resto de los mortales. En uno de los paseos que ambos dan por los alrededores de la ciudad buscando el silencio y la paz que tanto beneficia la delicada salud de Jacinto, llegan hasta la cumbre del Vesubio, donde contemplan una serpiente de fuego, guiño que la autora hace a sus lectores y que anuncia lo que todos ellos conocen aunque no se mencione en la obra, la erupción de 79. El *camillus* cae enfermo cuando en una visita a casa de sus padres (durante una fiesta en la que participa bailando la propia Nonia, que debe salir huyendo de la lujuria sin freno del tío de Jacinto) contempla de nuevo los vicios de éstos. La amante hace lo indecible por volver a verle, incluso someterse al deseo carnal de Ludio, un famoso pintor pompeyano que está trabajando en casa de los Vetios (la autora sabía que la vivienda había sido redecorada poco antes de la erupción): «Todo le parecía bueno, todo le parecía aceptable, con tal de volver a ver al camilo. Complaciente y dulce, dio y recibió el amor, y cumpliéronse en ella las voluntades de la diosa».[167]

Jacinto, más recuperado, regresa al templo, pero por la ciudad se empieza a rumorear que la bailarina mantiene relaciones con Cresto porque la gente ha visto a Nonia entrar en el templo a hurtadillas durante la noche. En el marco de una celebración en la que el dios no se manifiesta, los fieles acusan de este hecho a Cresto por mancillar con sus supuestas

[165] Traducción de M. Miguel Qerolo, Paul Dupont, París, 1905.
[166] 15/1/1908, pp. 22-23.
[167] Todos los fragmentos que se incluyen de esta obra pertenecen a la traducción realizada por José Ramón Monreal en la recopilación realizada por R. Olmos, *Pompeya. Un sueño bajo el volcán.*

relaciones sexuales la pureza del templo, pero Jacinto, reconociendo su propia culpa, sale del santuario cogiendo del brazo a Nonia. Ambos se refugian en casa de la bailarina, que se siente más feliz que nunca por poder gozar de su amado en exclusiva. Ha vencido al propio Apolo, que competía con ella por el amor de Jacinto. Pero su vecina, la vieja Plancina, ya le había advertido: «¡Ten cuidado, hija mía! ¡Oh! ¡Ten cuidado!... ¿No te bastan, para amar, todos los jóvenes de la ciudad? Éste pertenece a la divinidad, que lo ha marcado con su sello; mira qué tersa y brillante es su frente; parece una lámina de puro marfil. Escucha lo que me ha revelado la ciencia de la vida: la hermosura de la mujer es el consuelo del hombre; los dioses la han hecho para que él goce de ella; pero, cuando un adolescente lleva en sí esa belleza sobrehumana que asombra a los ojos, hay que admirarla de lejos sin deseo, pues no ha sido creada para la tierra».

La alegría de Nonia durará poco, pues las divinidades siempre vencen, Jacinto enferma y muere. Nonia, de nuevo sola en el mundo, pierde la alegría, «ella, que había amado hasta la locura su oficio de bailarina, que se embriagaba, como una pequeña bacante, con los ruidos, la alegría y los perfumes, ya no oía el llamamiento de los ritmos; había muerto en ella el entusiasmo». Bertheroy concluye una novela donde despliega un profundo conocimiento de la Antigüedad, haciendo bailar a Nonia en la cumbre del Vesubio, a la vista, de nuevo, de la «serpiente de fuego».

Otra joven enamorada en Pompeya encontramos en *La sacerdotisa de Isis. Leyenda de Pompeya,* de Édouard Schuré.[168] El autor, más conocido por su obra *Los grandes iniciados* (que se reeditó ochenta y cinco veces entre 1889 y 1919 e influyó en algunos escritores españoles como Valle-Inclán) y por su esoterismo pitagórico-teosófico, aprovecha la catástrofe vesubiana para mostrar una visión del culto isíaco bien distinta a la ofrecida por Bulwer-Lytton, aunque con algunos personajes parecidos. Utilizando como marco cronológico las semanas previas a la erupción del Vesubio, Schuré aborda la historia de una sacerdotisa de Isis, Alciona, que goza de poderes excepcionales para acercarse a la verdad transmitida por la diosa. Adoptada por Memnonés, un sacerdote egipcio (mejor persona que Arbaces, pero igual de celoso), llega a Pompeya, donde conoce al tribuno Ombricio Rufo, del que se enamora. Éste también se enamora de ella y está dispuesto a iniciarse en los misterios de Isis para conseguirla, como le exige Memnonés, poco partidario de esta relación. Sin embargo, acaba decepcionado y, harto de esperar, se marcha, embaucado además por las artimañas de la rica viuda de un pretor, Hedonia Metela, que le seduce con un cóctel de atractivos sensuales y brujería (algo así como una mezcla entre Julia y la bruja de *Los últimos días de Pompeya).* En la novela de Schuré no triunfa el cristianismo, sino el culto isíaco. Alciona, Memnonés y los seguidores de Isis son acusados, a instancias de Hedonia Metela, «de conspirar contra el pueblo romano, de sacrilegio contra el emperador y del crimen de la magia». Alciona muere dirigiendo sus últimas palabras a Ombricio, y la ciudad se aflige por el trágico final de la sacerdotisa. El tribuno provoca su propia muerte y la de su amante desesperado al perder a la mujer que había querido por encima de todo. Y el volcán estalla, y lo hace como un castigo por la

[168] 1907, 3ª ed.

muerte de la joven sacerdotisa. Memnonés logra huir con otros devotos de Isis, abatido por la pérdida de Alciona, pero feliz por haber alcanzado la luz. «Las ciudades pasan —dirá a sus compañeros de viaje y los imperios se derrumban, pero la barca de Isis prosigue su ruta».[169] Como la prosigue el propio Iseo pompeyano, que, como hemos visto, es una fuente constante de inspiración desde que fuera descubierto. Bulwer y Schuré lo llevan a la novela, pero no serán los únicos.

Gérard de Nerval se había inspirado en el famoso templo pompeyano al escribir *Isis,* uno de los ocho relatos que componen *Las hijas del fuego* (1854), obra que se integra en el Romanticismo francés. La primera versión de este ensayo se había publicado en 1845 en el periódico *La Phalange,* y la segunda en 1847 en *L'artiste.* En todas las versiones el relato acusa una dependencia directa —por no decir plagio— del artículo «Die Isis-Vesper» de Carl. A. Böttinger y de *Las Metamorfosis* de Apuleyo, autor del siglo II d.C. Nerval se cuestiona su propia idea de religión tomando como referente evocador el Templo de Isis de la «ciudad dormida», donde «la Antigüedad se muestra, por así decir, en una modesta desnudez».[170] La descripción pormenorizada del edificio y de las ceremonias que allí se habrían llevado a cabo le permiten recordar también su visita a Egipto (recogida en su *Viaje a Oriente,* 1851) y las ideas sobre religión de Volney y Dupuis, defensores de la existencia de una similitud en todas las religiones a pesar de su diversidad. En *Isis,* Nerval no recurre a la locura —que le llevó al suicidio— ni al sueño que le permitió viajar al interior de sí mismo en otros relatos, pero sí a la imaginación que embarga los sentimientos:

> Este templo es la ruina mejor conservada de Pompeya, porque en la época en que fue sepultada la ciudad era su monumento más nuevo. El templo antiguo había sido derribado unos años antes por un temblor de tierra, y el que vemos nosotros es el que habían construido en su lugar. Ignoro si alguna de las tres estatuas de Isis del Museo de Nápoles habrá sido encontrada en este mismo sitio, pero yo las había admirado la víspera, y nada me impedía, uniéndoles el recuerdo de los dos cuadros, reconstruir en mi pensamiento toda la escena de la ceremonia vespertina.
>
> Justamente estaba empezando el sol a descender hacia Caprec, y la luna ascendía lentamente por el lado del Vesubio, cubierto con su ligero dosel de humo. Me senté en una piedra, contemplando aquellos dos astros a los que durante mucho tiempo se había adorado en aquel templo bajo los nombres de Osiris y de Isis y bajo atributos místicos que hacían alusión a sus diversas fases, y me sentí presa de una viva emoción.

La locura y el sueño que están presentes en la obra y la vida de Nerval constituyen precisamente el eje en torno al cual gira la siguiente novela a la que debemos aludir, *Gradiva. Una fantasía pompeyana,* de Wilhelm Jensen, publicada en 1903. En *Gradiva,* los restos de una pareja hallada muerta fundida en un abrazo atormentan los sueños de un arqueólogo, Norbert Hanold. Jensen identifica a la joven fallecida junto a su amante con la

---

[169] Los fragmentos pertenecen a la traducción de M. Giménez Selles en Edicomunicación, Barcelona, 1995.

[170] Los fragmentos que se incluyen de esta obra pertenecen a la traducción de S. Cantero en Cátedra, Madrid, 1990, pp. 263-276.

muchacha del relieve que tiene obsesionado al arqueólogo, el cual le ha dado el nombre de Gradiva, por su peculiar manera de caminar, y no puede considerarla sino griega teniendo en cuenta sus extraordinarias e idealizadas dotes:

> La armonía de sus rasgos no le parecía propia de la raza latina o romana, sino más bien griega. El arqueólogo adquiría paulatinamente la certidumbre de ese origen helénico. La antigua colonización del sur de Italia por parte de los griegos daba coherencia a su hipótesis, y esa nueva certidumbre le permitía abrazar tantas otras agradables conjeturas. Quizás la joven *domina* hablaba griego en su casa natal y habría recibido educación griega. Contemplado ahora con más detenimiento, su rostro confirmaba esto último, ya que su modestia ocultaba un espíritu prudente y una inteligencia fina y elevada.[171]

En efecto, el relieve en el que se inspiró Jensen parece obra de un escultor neoático de época adrianea, pero ni procede de Pompeya ni nunca estuvo en el Museo de Nápoles, sino que se conserva en la Gallería Chiaramonti en los Museos Vaticanos de Roma. Pero eso es lo de menos para el objetivo del autor de esta novela psicológica, tan del gusto del XIX, y para sus lectores, desde luego mucho más identificados con los escenarios dramáticos pompeyanos. Hanold se propone ir a buscar las huellas de su Gradiva, la única mujer que le interesa, en la propia Pompeya. Tras su paso por Roma y Nápoles, de donde huye de las parejas de recién casados que manifiestan abiertamente su amor sin prestar demasiada atención a los monumentos y los restos conservados en el museo (recordemos quejas semejantes en los relatos de viajeros contemporáneos como Balsa de la Vega), el arqueólogo encuentra en Pompeya a la mujer de sus sueños, Gradiva, que se personifica y vuelve a la vida para conversar todos los mediodías con él en la Casa de Meleagro. Pero es sólo su delirio el que le ha hecho creer que conversa con la mujer representada en el relieve que habría fallecido en Pompeya durante la erupción; en realidad, se trata de una joven que compartió con Hanold juegos infantiles, Zoe Bertgang. Todo lo que ha estado buscando durante años, tratando incluso de devolver la vida a una difunta, todo aquello que le ha obsesionado y empujado a rechazar la realidad, lo tenía muy cerca de su casa, en Alemania. En el libro de Jensen el protagonista es víctima de la locura, su encuentro con Gradiva no es real —«Había estado loco de remate al creer que una pompeyana, enterrada por el Vesubio hacía dos mil años, pudiera salir de vez en cuando llena de vida para hablar, dibujar y comer pan»—, pero el arqueólogo se ha enamorado de una mujer de carne y hueso pensando que era un fantasma, y cuando descubre la verdad, encuentra su curación, «qué suerte que no seas Gradiva, sino una joven como aquélla tan simpática!». Pasado y presente se encuentran y nace la esperanza: «Dos mil años antes, en una hora nefasta, la Villa de Diómedes había sido testigo de acontecimientos particularmente lúgubres, pero ahora —y durante largo tiempo— sólo había presenciado cosas que estaban muy lejos de causar espanto».

---

[171] Todos los fragmentos que se incluyen de esta obra pertenecen a la traducción de E. Torregrosa en Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 2005, pp. 91, 94, 96.

En las novelas de Pompeya conviven sueño y vigilia, realidad y ficción, vida y muerte, amor y odio, virtudes y excesos, presente y pasado...Y es que sólo un extraordinario descubrimiento como el que había tenido lugar en Campania en 1748 podía dar lugar a un depósito de imágenes tan rico y variado que, paradójicamente, originaría algunas de las reconstrucciones novelescas del mundo romano más irreales, precisamente porque el carácter tangible de los restos, incluidos los humanos sorprendidos en diferentes actitudes por la erupción del volcán, haría a los autores trascender el mundo de la vigilia para acercarse al del ensueño tratando de reconstruir, con la imaginación empapada por las ideas del movimiento romántico, las vidas de aquellas siluetas que en el mundo onírico podían volver a la vida. Evidentemente, estas obras se insertan en una corriente novelística del XIX que buscaba acercarse al pasado a través de experiencias oníricas asociadas a recientes descubrimientos arqueológicos, pero también a la somnolencia como motivo, tal y como sucede en la pintura, sobre todo en la inglesa del siglo XIX ligada al Esteticismo. *Sol ardiente de junio,* de Frederic Leighton, y numerosos cuadros de Albert Moore como *Solsticio de Verano, Soñadoras* o *Un sofá* muestran a mujeres dormidas en unas obras que investigan la proximidad entre el sueño y la muerte, la somnolencia y la pérdida de contacto con la realidad. Ya veremos cómo las mujeres de los cuadros de Leighton están al mismo tiempo inspiradas en las representaciones femeninas de los relieves griegos y las pinturas pompeyanas. Por tanto, ¿qué mejor campo de experimentación para estos novelistas que Pompeya, ciudad antigua en tal estado de conservación que sólo podría haberse imaginado en sueños? No es de extrañar que incluso el propio Freud se sintiese seducido por estas interpretaciones y realizase un ensayo en el que analizaba los sueños de Norbert Hanold en *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (1907), tema que sería a su vez reinventado por el surrealismo de Salvador Dalí, quien en su cuadro *Gradiva reencuentra las ruinas antropomórficas* (1931) hace de Gala una «Gradiva rediviva», como él mismo la llamaba. El sueño, así como el *boom* del psicoanálisis, encuentran, por tanto, a comienzos del siglo XX un campo de experimentación, un auténtico laboratorio en Pompeya que también inspirará a Norman Douglas. En *Nerinda,* publicada en 1901, vuelve el inquietante mundo de la imaginación que roza la locura con un protagonista que convierte el molde de una mujer que ha podido ver en el Anticuario pompeyano (mucho más real aún que la impronta de la que se enamorara el Octavien de Gautier) en su misterioso objeto de deseo.[172] Esa turbadora doncella trastorna hasta tal punto la razón del joven (al que habría confesado en sueños su nombre, Nerinda), que éste acaba dando muerte a quien considera el obstáculo de su unión imperecedera, el vigilante de las excavaciones.

Pero la influencia de Pompeya en la literatura no cesa. Maja Lundgren, por ejemplo, publicó en 2001 *Pompeya,* aunque la novela homónima que ha gozado de mayores éxitos en tiempos recientes ha sido la escrita por Robert Harris en 2003. El *best seller,* traducido a varios idiomas (por supuesto, también al español), cuenta la historia de un aguador o

[172] Sólo he podido conseguir la versión italiana traducida por A. Caróla para Edizioni La Conchiglia, Nápoles, 1995.

ingeniero del *Aquae Augusta,* Marco Atilio, que debe resolver los problemas de abastecimiento de agua que está sufriendo la bahía de Nápoles. La desaparición del antiguo aguador, las malas artes de los políticos con aspiraciones en Pompeya y el amor de Atilio y Corelia son los hechos ficticios que se entrelazan con las últimas horas de vida de Plinio (con el recorrido que realizó él mismo según nos contaba su sobrino en las cartas a Tácito) y la erupción del Vesubio. No les contaré el final porque es de publicación demasiado reciente, pero sólo les diré que la adecuada combinación de hechos reales y ficticios con trama detectivesca hace de la *Pompeya* de Harris una de las novelas históricas con más gancho de los últimos tiempos, y eso que no ha sido ni mucho menos la única de género detectivesco ambientada en la ciudad campana. *Le mystère de Pompéi* de Stéphanie de La Rochefoucauld (2001), *Something Fishy in Pompeii* de Steven Saylor (2003) o *Giallo pompeiano* de Giuseppe Pagliara (2003) son sólo algunos ejemplos.

Como señalábamos anteriormente, el éxito de la recreación novelada de los últimos días de Pompeya tuvo su repercusión también en España. Son pocas las novelas ambientadas directamente en Pompeya, aunque en alguna más, por un motivo u otro, aparece mencionada. Buen ejemplo de ello es la novela *Mare nostrum* (1918), de Vicente Blasco Ibáñez, que sitúa el encuentro de Ulises Ferragut —capitán del mercante *Mare nostrum* que se ha visto obligado a atracar en Nápoles por una avería— y la espía alemana Freya Talber en las ruinas pompeyanas. Ambos pasean por la ciudad y recorren espacios, que ya sabemos eran bien conocidos por el autor (aunque, dicho sea de paso, ubica mal el museo del yacimiento), como la Casa de Pansa. Muchas de las impresiones que Blasco Ibáñez atribuye a su protagonista son las que él percibió y expresó en los artículos recopilados en *En el país del arte,* pero matizados por el tiempo y por su última visita a Italia en 1916.Y es que para el capitán protagonista de su novela ésta no era su primera visita a Pompeya, y los recuerdos se mezclaban ahora con la amargura de la madurez y las circunstancias políticas que lo distanciaban de los sentimientos del joven muchacho que había llegado a las ruinas diecisiete años antes. Se había cansado de contemplar en el Gabinete Secreto lo que ahora le parecían «tantas fantasías pueriles de la escultura y la pintura teniendo el falo como personaje principal», y recordaba con nostalgia y fogosidad juvenil cómo había visto a trompicones las calles y las casas, pues había aprovechado para visitar la ciudad en domingo, cuando la entrada era gratuita: «Al frente de la expedición iba un sacerdote joven y elegante, un monseñor romano vestido de seda —uno no puede evitar recordar a los curas que describía visitando el lupanar con "la nariz de palpitantes afillas"— y con él dos damas extranjeras y guapetonas, que se plantaban en los lugares más altos, teniendo sus faldas algo levantadas por miedo a las salamanquesas que serpenteaban en las ruinas. Ferragut, con la humildad de la admiración, se quedaba siempre abajo, viéndolo todo al través de sus piernas. "¡Ay! ¡Veintidós años!"... Luego, cuando oía hablar; de Pompeya, se verificaba en su memoria una superposición de imágenes: "Muy hermoso, muy interesante". Veía las calles, los palacios, los templos, pero en segundo término, como un fondo esfumado, mientras se destacaban en primera línea cuatro piernas magníficas, una columnata humana de fustes esbeltos forrados en seda negra que transparentaba la

blancura de la carne».

El protagonista de la novela, Ulises Ferragut, buscaba ahora la soledad para visitar con serenidad Pompeya, pero entonces la tristeza que no sintió en su primera visita (como Blasco Ibáñez) acudía ahora: «La soledad, tantas veces deseada para su segunda visita, le salió al encuentro. La ciudad muerta no tenía otros ruidos que el aleteo de los insectos sobre las plantas, que empezaba a vestir la primavera, y el correteo invisible de los reptiles bajo las capas de hiedra». Pompeya le parecía más pequeña al poder recorrerla solo, pero seguía sintiendo la impresión de trasladarse a la Antigüedad. Toda la descripción bebe, como no podía ser de otro modo, de las emociones de la visita que Blasco Ibáñez había hecho a Pompeya en 1895, pero el tono había cambiado. Tampoco era don Vicente ahora el protagonista, sino un militar amenazado por la Primera Guerra Mundial.

La novela fue llevada al cine en 1926 por Rex Ingram —con Antonio Moreno y Atice Terry como protagonistas— y en 1948 por Rafael Gil. En esta última versión los protagonistas —Ulises y Freya— son Fernando Rey y María Félix. Once años más tarde, Fernando Rey sería también Arbaces en la versión de *Los últimos días de Pompeya* rodada por Mario Bonnard.

Ramón Gómez de la Serna también recogió sensaciones pompeyanas en su novela *La mujer de ámbar* (1927). El argumento gira en torno a la historia de amor entre la napolitana Lucía y el español Lorenzo. Pompeya aparece casi como una excusa para delinear la soledad y la tristeza del protagonista.

Gómez de la Serna había viajado a Nápoles con su amante, la escritora Carmen de Burgos (Colombine), quien también recordó su visita a Pompeya en una novela bastante autobiográfica, *El Perseguidor* (1917). En Esta, su protagonista, Matilde, se sentía dichosa y tranquila paseando por las ruinas de la ciudad campana. Pompeya vuelve a aparecer en otras obras de Gómez de la Serna, como en *Greguerías* o en *Caprichos,* donde introduce un excurso sobre la prostitución a través de la imagen del burdel pompeyano: «¡Qué claridad arroja sobre los lupanares aquel lupanar que vive en Pompeya como un reflector que ilumina todos los lupanares del mundo! ¡Cómo se piensa en aquellas mujeres en aquel lupanar vacío! Tan verdaderas fueron que se las ve como a ningunas otras».[173] Qué diferente a otras visiones del prostíbulo que ya hemos tenido ocasión de mencionar.

Pero además de estas presencias pompeyanas, en el argumento de novelas como *Mare nostrum* o *La mujer de ámbar* también encontramos en la literatura española algunas otras obras __de mayor o menor extensión y escritas con mayor o menor acierto— ambientadas directamente en Pompeya. En una fecha difícil de determinar, pero parece que entre 1880 y 1886, Antonio de San Martín publicó la novela *Pompeya. La ciudad desenterrada* (Madrid, Urbano Manini Editor), y en 1880, *Un viaje al Vesubio.* El autor fue cónsul en Tánger, empleado de aduanas en Marruecos y oficial primero de la Secretaría de Órdenes. Tiene el dudoso honor de ser el más prolífico, y peor (a continuación veremos por qué), novelista por entregas de la España del momento. También parece que es el primer español del XIX que se sube al carro de la recreación novelada de la Antigüedad, aunque sus

[173] *Más caprichos, Obras completas,* IV, pp. 307-309.

conocimientos sobre el tema dejan, en muchas ocasiones, bastante que desear. Por ejemplo, en *Pompeya. La ciudad desenterrada* basa su historia en la conservación de unas hojas de papiro (inexistentes en Pompeya) o dice que las trirremes (naves de guerra con tres filas de remeros a babor y estribor, en total, unos ciento setenta remos) son barcos pequeños de tres remos y, del mismo modo, en *Un viaje al Vesubio* menciona los papiros de Pompeya, así como una supuesta erupción del volcán en el año 62 a.C. que ya habría arrasado la ciudad y que añade al terremoto.[174] Su confusión en torno a las tragedias naturales que asolaron la zona, y a otros muchos aspectos, es escandalosamente evidente.

En *Pompeya. La ciudad desenterrada* traza su argumento tomando como punto de partida el recurrente tema de la mujer muerta durante la erupción que atrae irremediablemente a un hombre contemporáneo, en este caso, un español —Alfredo de C.— que ha visto en el Museo de Nápoles un molde de la silueta de una mujer hallada en la Villa de Arrio Diomedes, una tal Arria Marcela cuya vida se habría podido reconstruir gracias a la conservación de un rollo de «hojas de papiro». Ni que decir tiene que aquel molde era «tan puro de estilo como el de una estatua griega», como la griega Ione de Bulwer-Lytton o la griega Gradiva de Jensen. Sin duda alguna, San Martín se inspiró totalmente en la *Arria Marcela* de Théophile Gautier publicada en 1852: un joven visita Pompeya y se enamora de la silueta de una joven tremendamente hermosa llamada Arria Marcela, muerta durante la erupción, prácticamente como un castigo impuesto —por intercesión de su cristiano padre—por su vida licenciosa y su carácter altanero y cruel. Las concomitancias son más que evidentes, por no decir sorprendentes. Pero nuestro novelista no se quedó ahí y bebió de más fuentes, entre ellas de *Los últimos día de Pompeya:* aparece la cueva con bruja, en este caso dos, e incluso un sacerdote llamado Arbaces, que ha sido aquí consagrado a Cibeles, en vez de a isis, para distanciarse un poquito del original.

Lo más probable es que después de haber leído todas las novelas de argumento pompeyano escritas hasta el momento y algunas sólo accesibles en su lengua original, Antonio de San Martín elaborase una obra dirigida a un público español. Una vez metidos en la coctelera los personajes-modelo estereotipados de la obra de Lytton junto con los personajes desconocidos por unos lectores hispano-hablantes, el autor dio a luz su novela.

La obra de San Martín está embebida de ese escándalo que produce la licenciosa vida pompeyana. La «desmoralización», «la corrupción de las costumbres», las «repugnantes escenas» están presentes y se describen. No tiene desperdicio, entre otras, esta escena donde se alude con detalle a los baños públicos:

> Cuando entra una pompeyana en los baños públicos, se apoderan de ella dos o tres esclavas o esclavos (a su elección), los cuales comienzan por despojarla por completo de todas sus ropas, en una habitación convenientemente preparada.
>
> Después, con aceites olorosos frotan suavemente sus carnes.
>
> Ciertas esencias, cuya composición me es enteramente desconocida, arden mientras tanto en unos braserillos de plata.

[174] En la p. 11 —como parte de una breve introducción histórica que precede a la novela— dice que fue en 62 a. C., y en la p. 102, en boca de uno de los protagonistas, sir Charles, afirma que fue en el año 63 a. C.

Estas esencias tienen la singular virtud de producir una especie de soñolencia, y un bienestar indecible.

Los párpados se cierran, una languidez extremada se apodera de la persona predispuesta por medio de las fricciones a aspirar aquellos aromas, y en un completo estado de dulce excitación es sumergida en un baño de agua tibia y olorosa.

Algunas mujeres resisten muy poco tiempo estos baños voluptuosos. Otras se desmayan.

Cuando salen del baño, los esclavos enjugan delicadamente su cuerpo con unos lienzos finísimos, y después de vestirlas, las sirven vino añejo de Chipre y unas tortas muy sabrosas hechas de miel, harina de trigo y manteca [...]. Los dioses, a no dudarlo, habían decretado la destrucción de Pompeya, indignados por los vicios e impiedad de sus habitantes.

Como puede verse, aunque se juzguen, en la obra de San Martín no se encubren demasiado las escenas que pudieran escandalizar a un público pío; al contrario, es seguro que si el autor las incluye es porque vendían.

Pero volvamos al argumento de la novela. El español conoce la historia de la cruel Arria Marcela porque su esclavo, Aclades, la escribió, poco antes de que la ciudad quedase sepultada por la lava del volcán, en las hojas de papiro que los arqueólogos habrían encontrado. El esclavo estaba también enamorado de su corrompida ama y accede a sus peticiones a pesar de la repugnancia que le causan. Arria seduce, por ejemplo, a un joven griego que acaba de contraer nupcias, provocando con ello una terrible tragedia, pues el poeta Lucio Floro, que también había caído en sus redes, loco de celos, mata al griego. Por arte de birlibirloque, un sacerdote de Cibeles, llamado Arbaces, lleva a Floro al templo prometiéndole protección si se consagra a la diosa, lo cual implica una castración que horroriza al poeta. Pero la congoja no habrá de durarle demasiado, porque el sacerdote —traído a la fuerza por el autor, que debió de pensar que, con el precedente de *Los últimos días de Pompeya,* era un personaje imprescindible— desaparece sin dejar huella en la novela. El destino de su amante griego y del poeta enamorado hacen recapacitar a Arria, que cuenta a su esclavo cómo en realidad era víctima de los desmanes libertinos y las costumbres viciosas en las que se había formado desde niña por la negativa influencia de una romana llamada Licia. «Llegué a rivalizar con Licia en los excesos del libertinaje, y mi mayor placer era arrebatarle a sus amantes», dice la protagonista, que se explaya en la descripción de sus propios vicios:«¡Cuántas veces la dulce luz de la aurora me sorprendió en vela, y me vio caer ebria como una bacante, sobre las flores y yerbas olorosas que cubrían el lecho del festín!». El pobre esclavo le aconseja que estudie y lea para salir de esa vida sin rumbo, lo cual, lógicamente, es acogido con nulo entusiasmo por una Arria Marcela que se abandona a la bebida.

En su afán por introducir todos los elementos que habían triunfado en las restantes obras que conocía, San Martín traslada la escena de su folletín al teatro, donde, por supuesto, como en la obra de Gautier, se está representando la *Cásina* de Plutarco. Después de enzarzarse en la historia de dos atenienses que coinciden en la representación y relatan la historia de sus vidas, estalla el volcán. Arria decide entonces que ama al poeta Floro, que ha aprovechado el desconcierto para huir de las amenazas que se cernían sobre él en el Templo de Cibeles, y se une a él. El esclavo decide no huir y quedarse con su ama y,

entre erupción y erupción, tiene tiempo para escribir esta historia, dar una vuelta por la ciudad donde contempla cómo los nazarenos son acusados de haber provocado la cólera del Vesubio, volver a casa y presenciar cómo llega el padre de la joven para intentar convencerla de que se convierta al cristianismo, pero muere, falleciendo también por asfixia Arria y su nuevo amante. El autor concluye la novela incorporando la carta de Plinio y un fragmento de *Los últimos días de Pompeya,* una de sus principales fuentes.

En *Un viaje al Vesubio,* San Martín construye otro folletín partiendo de los mismos tópicos, acompañados de los consiguientes errores de bulto. Pompeya es también en esta obra merecedora de su destino a causa de la amplia gama de vicios que despliega por doquier: «Conforme se iban descubriendo las plazas, las calles, los edificios más notables de la ciudad, que por su corrupción de costumbres mereció ser llamada por un padre de la Iglesia "La prostituta del mar", pudo hacerse el estudio de la civilización, de las costumbres, de los vicios, y de los crímenes de los pompeyanos». Aquí, el auténtico protagonista es un español que, como en la otra novela, ha acudido a visitar Pompeya. Se trata de un pintor llamado Roberto Mendoza que espera recrear en sus cuadros las minas de la ciudad de la que tanto ha oído hablar. Al llegar al hotel Diomedes conoce a un inglés, sir Charles de Killarney, de quien los huéspedes comentan que debe de estar volviéndose loco porque dice haber visto por las noches vagar a moradores de Pompeya por las minas. El español acompaña una noche al inglés y descubre que son algunos huéspedes del hotel que se han hecho pasar por fantasmas con el fin de gastar una broma a sir Charles. Este descubrimiento y su pasión por las ruinas de Pompeya fomentan la amistad entre ambos, gracias a lo cual el inglés le cuenta un sueño que ha tenido. En éste, una especie de genio le concede el deseo de vivir un día en la antigua Pompeya. El sueño le lleva hasta la ciudad en época romana, pero joven y vestido como en la actualidad —como Octavien en la obra de Gautier—, acompañado por el genio que se hace pasar por su mentor. En el teatro ve a una bellísima mujer que le mira y le arroja una rosa, pero el genio le recrimina duramente su actitud, porque, como si de la mismísima Arria Marcela se tratase, aquella mujer había sido la más disoluta de Pompeya, «¡Todo en ella era impureza, lascivia, materia repugnante!». Al salir del teatro los caballos se desbocan y el genio, que hasta hace un momento estaba amenazando al protagonista con hacer desaparecer la ensoñación si seguía empeñado en acercarse a la joven, simula un desmayo para entrar en su casa. Calcando el final de la *Arría Marcela* de Gautier, cuando los jóvenes están a punto de besarse, estalla el volcán y la mujer que tenía abrazada se transforma en un esqueleto. Esta vez el punidor no es el padre sino el genio.

A partir de este momento, San Martín va articulando diferentes relatos que poco o nada tienen que ver ni con Pompeya ni con los protagonistas, como la historia de un anciano y noble príncipe cuya joven esposa se había convertido en la amante de su hijo, o la de un guía turístico del Vesubio que había perdido a su mujer y a su hijo pequeño en una reciente erupción. Después de alejarse del hilo argumental, el autor vuelve a Pompeya para que los lectores contemplen cómo el viejo sir inglés se suicida, cansado de la vida, dejando al pintor Roberto Mendoza su cronómetro y su anillo.

Inspirado también en las obras de Gautier y Bulwer-Lytton está el relato publicado en dos entregas en una revista de moda dirigida a «señoras y señoritas» que ya mencionábamos en el capítulo anterior, *La Moda Elegante*.[175] El relato, aparecido en 1896, se titula *Los tesoros de Arrio Diomedes* y fue escrito por Javier Soravilla, autor también de varias obras teatrales y zarzuelas. La villa atribuida a Arrio Diomedes y especialmente el hallazgo de numerosos cadáveres en su interior no dejaban de dar frutos de diferente calidad. Soravilla hace de Arrio Diomedes un liberto romano tan rico como malvado y avaro. Su hija Julia es en este caso un dechado de virtudes enamorada de un esclavo griego, Salvius, que está dispuesto a luchar solo contra seis fieras salvajes en el anfiteatro buscando así obtener como recompensa la mano de su amada. El autor nos describe una ciudad asolada por las erupciones del volcán a las ya que estarían acostumbrados sus habitantes, pues, sin duda alguna, a sus lectoras les interesaba poco el rigor histórico de su relato frente a una historia de amor casi imposible: «Julia y Salvius, ante Dios, eran iguales: ante la sociedad romana, Julia era la señora poderosa, Salvius el esclavo vil. Su cariño, por lo tanto, era imposible: su amor, sin esperanza; su perspectiva, la muerte...». La lucha del esclavo en el anfiteatro viene precedida de otros espectáculos en los que el autor se regodea señalando el hacinamiento de doscientos cadáveres humanos, que no le parecen tantos, en el *spoliarium*. Salvius, ni que decir tiene, consigue dar muerte a las seis fieras ante su amada, que, horrorizada pero arrebatada por la esperanza de un futuro común, contempla el espectáculo. El esclavo reivindica su recompensa y se celebran las bodas, aunque el malvado padre de Julia trama su venganza. El volcán entra en erupción y los jóvenes se encuentran encerrados en una cámara cuyo suelo cede mientras se oyen los rugidos de las fieras amenazantes. Era la trampa que les había preparado el padre de Julia. Salvius, sin embargo, con una fuerza casi sobrehumana, consigue abrir la puerta, salir y huir de la ciudad con su amada en barco. Mientras, el perverso avaro recibe su castigo y muere abrazado a sus tesoros. Soravilla concluye su historia destacando la labor de Carlos III en el descubrimiento de Pompeya, el fabuloso hallazgo de la Villa de Diomedes y un recuerdo a la fe verdadera: «Y allí, revueltas entre escorias de la tierra y escorias de cuerpo humano, entre cenizas del Vesubio, cenizas de un corazón que sólo palpitó al calor del egoísmo, entre cenizas y escorias, todo un tesoro mundano... oro podrido, plata ennegrecida, joyas desmontadas cubiertas de verde moho, pedrería de brilladores reflejos, miseria, podredumbre: el hombre con su orgullo vuelto a la tierra de que fue formado... y entre tanta y tanta sombra, las facetas del diamante copiando la luz del cielo, asiento del Todopoderoso, única gloria y única verdad».

Pero no fueron sólo estos aficionados a los dramones históricos los interesados en la evocación de la ciudad sepultada. El famoso arqueólogo José Ramón Mélida también se sintió seducido por las historias de mujeres y amantes en Pompeya, lo quele llevó a publicar en la revista *La Ilustración Española y Americana* en el año 1881 un breve relato titulado *Una noche en Pompeya*.[176] La historia fue reeditada en formato libro en el año 1887

[175] 14 y 22 de enero de 1896.

[176] 22/07/1881, pp. 43-45; 30/07/1881, pp. 59-62.

junto a *A orillas del Guadarza, Idilios soñados* y *Las alas rotas.*[177] *Una noche en Pompeya* reconstruye el sueño que un arqueólogo habría tenido motivado por la aparición en el yacimiento de los restos de una pareja que había muerto abrazada el día de la erupción del Vesubio. La misma pareja que atormentará los sueños de Norbert Hanold en la *Gradiva* de Jensen y que menciona también San Martín en su novela *Un viaje al Vesubio.*

Mélida sitúa al lector en una tertulia como a las que solía acudir en el Madrid de la época. En esta reunión, un erudito arqueólogo habría relatado a los ensimismados contertulios su participación en las conmemoraciones que habían tenido lugar con motivo del decimoctavo aniversario de la destrucción de Pompeya. Allí es donde habría visto los moldes de dos amantes «cuando más codiciosos se hallaban», que habían sido el motivo por el cual el arqueólogo aquella noche había soñado con la destrucción de la ciudad campana. «Excitados por la pícara curiosidad», los miembros de la tertulia le rogaron que contase su sueño y así lo hizo. Haciendo gala de un exhaustivo conocimiento del yacimiento gracias a la lectura de las obras que podría haber consultado en el Museo Arqueológico Nacional, como ya ha señalado Ricardo Olmos, Mélida introduce al lector en un mundo onírico que reconstruye la vida cotidiana de Pompeya en sus últimas horas. El arqueólogo que relata su sueño pasea por las calles de la ciudad como si conociera todos sus rincones: «Andaba por aquellos sitios cual si me fueran habituales: conocía todo», cuenta el protagonista a sus atónitos espectadores, y fiel a la helenofilia del XIX, se ve a sí mismo vestido, cómo no, a la griega: «Y como el *camillus* tornara a preguntarme si era griego, me aseguré en aquella presunción, y con entusiasmo y orgullo respondíle que sí». Casas, tiendas, templos, calles pasan ante sus ojos y contempla in situ las escenas que tantas veces ha imaginado e imaginaron los protagonistas de las novelas que ha leído: los sacrificios en los santuarios, el movimiento de gente en la basílica, el edil Pansa cerca de la curia, las conversaciones en las termas, los habitantes de la ciudad escribiendo grafitos en los muros. Precisamente es un muchacho que, mientras espera a su amada, escribe sobre la pared *Nemo est bellus, nisi qui amavit,* quien llama su atención. Les sigue por la ciudad, descubre que han consultado el oráculo de Isis «y la predicción de ésta era contraria a la felicidad que soñaron». Es la premonición de lo que va a suceder. Después de integrarse en un grupo con el que comparte baños y juegos en las termas, llega a la casa de Pansa, pero la placidez del sueño queda interrumpida por el estallido del volcán y alcanza a contemplar cómo la pareja de amantes corren desesperados por la ciudad hasta que, conscientes de la inmediatez de la muerte, se abrazan y besan para no separarse nunca más. El relato concluye con el despertar del arqueólogo, que reconoce ante los presentes cómo su fantasía había reconstruido una historia ficticia aderezada por la superchería de los oráculos de Isis. Sin embargo, concluye con una frase en la que muestra toda su admiración por la ciudad sepultada y sus habitantes: «Finalmente, desde esa noche, yo tengo envidia de aquellas víctimas del Vesubio».

Los conocimientos del estudioso de la arqueología y la historia antigua, aderezados por las novelas, pinturas y relatos de ambiente pompeyano, habían dado un nuevo fruto que deleitaría a los lectores de una de las revistas más prestigiosas de finales del siglo XIX y

[177] Biblioteca «Arte y Letras», Barcelona.

comienzos del XX. Ha de tenerse en cuenta que *La Ilustración Española y Americana* era una de las publicaciones periódicas más interesadas en dar a conocer los avances que tenían lugar en el ámbito de la arqueología y la historia antigua recurriendo a la colaboración de especialistas como el propio Mélida, Emilio Castelar y Juan de Dios de la Rada, entre otros.

MODELO EN LAS ARTES DECORATIVAS

Una de las primeras influencias directas de los descubrimientos de Pompeya y de Herculano tuvo lugar en el arte. Mientras que unos autores defienden un peso determinante de los restos, sobre todo de Herculano, en el Neoclasicismo (aunque en realidad muchos de los objetos a los que se denomina «herculanenses» en las primeras publicaciones habían sido hallados en Pompeya o en Estabia), otros consideran que es necesario relativizar su ascendiente en este movimiento estético, puesto que ya existía un gusto por la Antigüedad en el arte gracias a los descubrimientos arqueológicos romanos. Para autores como Mario Praz, los estucos de las tumbas de la vía Latina, las ruinas del Palacio Imperial de Spalato, la creación del Museo Pío-Clementino y los de las Villas de Albani y Borghese influyeron tanto en el gusto neoclásico como las ruinas de Herculano. Sin embargo, y aunque realmente existiera ya una moda de la Antigüedad fomentada por los viajes arqueológicos que se habían ido desarrollando a lo largo del siglo XVIII, es innegable que la expectación con la que se había acogido el descubrimiento de las ciudades sepultadas, en las que se podían contemplar edificios y obras de arte como si no hubiesen pasado casi dos mil años, fomentó esa atracción que culminará en un estilo llamado «pompeyano» o «pompeyista» ya a finales del siglo XVIII. Del mismo modo que cuando aparecieron las primeras publicaciones de los restos arqueológicos encontrados en Campania, todos los objetos acababan recibiendo el nombre de la ciudad que había sido desenterrada en primer lugar, «herculanenses», con el paso del tiempo, Pompeya acabó ensombreciendo a Herculano, que pasó a un segundo plano en las labores de excavación, mientras sus restos eran confundidos con los de la ciudad que ofrecía más facilidades a los arqueólogos. El estilo «pompeyano» relegó al «herculanense».

El repertorio que ofrecían los nuevos hallazgos, y más concretamente aquellos incluidos en las *Antichità di Ercolano esposte*, era inagotable y encontró un primer campo de experimentación en la cerámica producida en la Real Fábrica de Porcelana de Capodimonte en Nápoles. Allí fue donde se fabricó el servicio de porcelana con motivos decorativos inspirados en los hallazgos de Herculano que los académicos herculanenses y Fernando IV de Borbón —rey de las Dos Sicilias— regalaron a Carlos III en 1782 (y que hizo derramar al rey algunas lágrimas de emoción),[178] así como el famoso «servicio etrusco» (antes de «pompeyano» se llamó «etrusco») en porcelana enviado como regalo por Fernando IV al rey de Inglaterra, Jorge III. En esta fabulosa vajilla, que costó 22.000 ducados y dos años de trabajo —entre 1785 y 1787—, se reprodujeron los repertorios

---

[178] D.Venuti, *Spiegazione d'un servicio da tavola dipinto e modellato in porcellana nena Real Fabbrica di Sua Maestà il Re delle Sicilie sopra la serie dé vasi e pitture esistenti nel Real Museo Ercolanese per uso di S.M.* C, Nápoles, 1782.

arqueológicos de las excavaciones de Pompeya, Herculano y otros lugares del reino. Como recuerdo de esta auténtica obra de arte, Fernando IV ordenó a Domenico Venuti, intendente de la Real Fábrica, que realizase una descripción detallada que fue publicada en una bellísima edición de tan sólo cien ejemplares, que llegó a convertirse en uno de los mejores trabajos de la Stamperia Reale.[179]

La Real Fábrica elaboró también un soberbio servicio con vistas del reino entre 1793 y 1795, donde se recogen algunos de los dibujos de las ruinas pompeyanas que había realizado Jean-Louis Desprez y que habían sido publicadas en el *Voyagepittoresque ou description des Royaumes de Naples et Sicile* de Jean Claude Richard, abad de Saint-Non (5 vols., 1781-1786). Este tipo de vistas de la ciudad campana iba a gustar tanto que se llevaría a todo tipo de objetos, entre ellos, los abanicos. La condesa de Munter, por ejemplo, tenía una excelente colección de abanicos que incluía uno en el que aparecía representado el duque de Lorena sobre un paisaje de Pompeya que éste había contribuido a descubrir.[180]

En 1760 Carlos III, que no llevaba ni un año como rey de España, fundó la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro y talleres anejos en Madrid, como prolongación de la napolitana de Capodimonte. Con el fin de dar continuidad a los trabajos que allí se desarrollaban, hizo traer en tres embarcaciones los instrumentos y la pasta preparada para producir porcelana, así como a la mayor parte de los operarios de Capodimonte. El gusto pompeyano empezó a introducirse en el Buen Retiro hacia los años ochenta, cuando la Real Fábrica estaba bajo la dirección de Carlos Scheppers y, a partir de entonces, los motivos decorativos pompeyanos, influidos además por el estilo inglés de Wedgwood, se repitieron hasta la saciedad. En 1770, el entonces príncipe Carlos —futuro Carlos IV— había comprado en Londres a don Francisco Escazano, con la intermediación del conde de Fernán Núñez, varias placas de porcelana tierna de Wedgwood que serían imitadas en la Fábrica del Buen Retiro. Los motivos «a la antigua» prevalecen en la producción de Josiah Wedgwood, que tuvo como una de sus fuentes de inspiración más importantes los vasos etruscos —en realidad, cerámicas griegas— de la colección que sirWilliam Hamilton había hecho desde su puesto de embajador británico en la corte napolitana y que fueron publicados por D'Hancarville y Tischbein.[181]

También en la decoración de interiores influyó de manera determinante el descubrimiento de Pompeya y Herculano. Cierto es que, en un principio, las pinturas halladas en las excavaciones no gozaron del favor de la crítica. Quienes pudieron contemplarlas dedujeron que o habían sido realizadas por pintores poco experimentados,

---

[179] *Interprétation des peintures dessinées sur un service de table travaillé d'aprés la bosse dans la Royale Fabrique de Porcellaine par ordre de Sa Majesté le roi des Deux Siciles*, Royal Impr., Nápoles, 10 de mayo, 1787.

[180] *Por esos mundos*, 01/07/1903, pp. 71-78.

[181] P.F. D'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du Cabinet de M. William Hamilton, envoyé extraordinaire et plénipotentiare de S.M. britannique en cour de Naples*, Nápoles, 1766-1776; J. H. W.Tischbein, *Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of pure Greek Workmanship Discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but Chiefly in the Neighbourhood of Naples During the Course of the Years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX now in the Possesion of Sir W Hamilton*, Nápoles, 1791-1795; *ídem*, *Pitture de Vasi antichi posseduti da sua Ecellenza il Sig. Cav. Hammilton*, 4 vols., Florencia, 1800-1803.

como opina el abate Barthélemy, o que eran obra de pintores romanos muy inferiores a los griegos, como defiende Winckelmann, o bien que venían a mostrar la superioridad de los modernos sobre los antiguos, como sostiene el abate Jérôme Jérémie Richard. Dice Charles de Brosses, después de haber visto las pinturas que han aparecido en Herculano: «Parece que lo que se puede con más justicia reprochar a los antiguos es el defecto de ordenamiento y distribución de las masas», aunque cree que los antiguos superaban a los modernos en el dibujo.[182] Ya desde el siglo XVII se había producido un intenso debate acerca de la superioridad o no de los antiguos sobre los modernos que conocemos como la «Querella entre antiguos y modernos». El descubrimiento de los frescos pompeyanos no haría más que alimentar esa discordia.

Una de las características más criticadas fue el ilusionismo arquitectónico, que, por ejemplo, a Cochin le parece tan ridículo como los dibujos chinos. El literato madrileño Leandro Fernández de Moratín destacaba también los siguientes defectos en su *Viaje a Italia:* «1°. Errores clásicos de perspectiva. 2°. Poca inteligencia en graduar las luces para expresar la cercanía o distancia recíproca de los objetos. 3°. Ningún arte en agrupar las figuras. 4°. Poco uso de los escorzos, defecto que, unido al anterior, da a la composición una frialdad y languidez insufribles, que no bastan a suplir ni la corrección ni la expresión». Opina que todas ellas podrían cambiarse por un buen cuadro de Rafael.

Pero las pinturas que al principio no se apreciaban, poco a poco fueron incluidas en el repertorio decorativo que se aplicaba en las decoraciones de interiores: colgaduras en seda, estucos, mobiliario, papeles pintados y pinturas de paramentos se inspiraban en los hallazgos pompeyanos y herculanenses.

Los geniecillos alados y los amorcillos que aparecían en las pinturas de Herculano y Pompeya iban a convertirse —aunque no fuese la primera vez que lo hacían— en motivos recurrentes de la decoración neoclásica, como también lo fueron las ninfas y los centauros. Dos excelentes ejemplos de ello son las puertas de la gran habitación del hotel Beauharnais de París (1804-1806) y el gran joyero realizado para Josefina en 1809 por Jacob-Desmalter siguiendo un diseño de Chaudet. Danzarinas y centauros que habían adornado las estancias de las casas sepultadas por el Vesubio hacían ahora las delicias de decoradores franceses como Prudhon y Lafitte, que las llevaban principalmente a las salas de comedor o de baile, aunque también a los dormitorios de sus clientes.

Parece que en Inglaterra la primera estancia que fue decorada con estilo pompeyano fue la que diseñó James Stuart para la Spencer House en Londres. Stuart es más conocido por el viaje que emprendió con Nicholas Revett por Grecia y sus islas, financiado por la Sociedad de Diletantes de Londres, entre 1751 y 1754, pero también visitó Pompeya y se sintió inspirado por los restos que había podido contemplar.

En Inglaterra las decoraciones pompeyanas (que al principio se llamaban «etruscas») se ponen de moda gracias a las villas diseñadas por Robert Adam, que fueron decoradas por pintores como Angelica Kauffmann (que había pintado a Emma Hamilton realizando una de sus habituales representaciones de personajes femeninos de la Antigüedad), los Zucchi o Biagio Rebecca. Robert Adam había conocido en Roma a Charles-Louis Clérisseau,

[182] Trad. de N. Salmerón García en *Viaje a Italia*, II, pp. 85.

copista pertinaz de monumentos antiguos, y a Giovanni Battista Piranesi. Este último era uno de los artistas más famosos de la época, conocido por los grabados en los que aparecían representadas unas ruinas clásicas reimagínadas e idealizadas por el autor.

Adam, influido por Clérisseau y Piranesi, va a conformar un estilo que trasladará al salón de Lansdown House (Berkeley Square, Londres), a las bellas estancias de Osterley Park, a la casa de la condesa de Home en Portman Square en Londres o a Syon House en Middlesex (donde también participó Kauffmann). Gozaron de un gran éxito en este tipo de decoración los medallones con figuritas (mujeres, centauros, monstruos marinos, danzarinas...) tomadas de las ilustraciones aparecidas en las *Antichità* y que también llegarían al Saloncito Rojo del Palacio Real de Venecia, a la Salita de Canova en el Palacio Papafava de Padua o a la salita del Palacio Altieri de Roma.

Visitó Pompeya en 1779 sir John Soane en el contexto de la experiencia iniciática vivida por los jóvenes aristócratas del XVIII y XIX, es decir, el *Grand Tour*. Al parecer, dibujó el Templo de Isis a la luz de la luna para burlar la prohibición real, y desde una posición menos arriesgada, trazó la planta de otros edificios como el Teatro Grande. La huella de este viaje definió un estilo que trató de hallar una síntesis entre el mundo griego, el romano y otras corrientes artísticas que había podido contemplar durante su viaje a Italia. Desde un punto de vista ecléctico, Soane reinterpretó el canon clásico en las estancias de sus casas de Londres (una de ellas es el actual Museo de sir John Soane) y de su villa de campo en Pitshanger Manor (Ealing), donde incluyó elementos de inspiración pompeyana.

Otro gran diseñador que aumentó su repertorio decorativo incluyendo las, en un principio despreciadas, arquitecturas fantásticas de los frescos pompeyanos y herculanenses fue el arquitecto Charles Cameron. En el palacio de Catalina II en Tsarkoie-Selo (San Petersburgo) incluyó ese ilusionismo arquitectónico plagado de columnitas y guirnaldas en el dormitorio de la emperatriz en el año 1752. Casi un siglo después Karl P. Brjullov diseñaría la decoración pompeyana del comedor pequeño del Palacio de Invierno de San Petersburgo, aunque finalmente cuando éste estuvo terminado, hacia 1840, había sufrido diferentes cambios que variaban el proyecto inicial del pintor.

Los repertorios decorativos incluyeron rápidamente aurigas, monstruos marinos, nereidas y cuantos motivos comenzaban a utilizarse en el mobiliario. El *Recuil de décorations rieures* de Charles Percier y Pierre Fontaine (1801) estableció las coordenadas del gusto decorativo neoclásico e incluyó todo este tipo de elementos, que iban a causar furor entre los decoradores. Más adelante, en 1856, *The Grammar of Ornament*, del arquitecto victoriano Owen Jorres, todavía incluía un importante repertorio de elementos decorativos pompeyanos que debían servir a los diseñadores y que había tomado, básicamente, de una publicación sobre los ornamentos de Pompeya, Herculano y Estabia realizada por Wilhelm Zahn.[183] La moda pompeyana se iba a ir abriendo camino entre otras clases sociales, pasando de los palacios a las casas georgianas de Londres y Dublín.

Ninguna estancia de los palacios y las casas se libró de esta decoración, que había encontrado en las pinturas pompeyanas y herculanenses una fuente de inspiración

[183] *Die schonsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae*, 3 vols., Berlín, 1828-1859.

inagotable. Cuartos de baño (corno el de Rambouillet), puertas (salón del hotel Marbeuf de Legrand y Molinos en París), habitaciones y salones decorados con los papeles pintados del fabricante Réveillon, cualquier lugar podía vestir con elegancia cuernos, máscaras, cisnes o ruinas sobre fondo oscuro.

A partir de la segunda mitad del XVIII todos los palacios alemanes tuvieron una sala «pompeyana» con centauros, danzarinas y otros motivos. Los castillos de Neu-Hardenberg, Wörlitz, Weimar y Gotha fueron algunos de ellos. El pintor y arquitecto Karl Friedrich Schinkel —muy conocido por haber pintado los decorados para la representación de *La flauta mágica* de Mozart en 1815— recurrió (prácticamente copió) a estos motivos para decorar la sala «pompeyana» de té del castillo de Federico Guillermo IV en Berlín, así como el Schloss Charlottenhoff en Sanssouci (Potsdam), muy influido asímismo por las reproducciones que se habían publicado de la Villa de Plinio.

Los países escandinavos no iban a sustraerse a la moda pompeyana. El interior del Museo Thorvaldsen en Copenhague, construido entre 1839 y 1848, es un modelo de estilo pompeyano. En Suecia, el ejemplo más importante se encuentra en el Pabellón de Gustavo III en el parque Haga (a las afueras de Estocolmo), diseñado por Louis Masreliez en 1787, aunque hay otros más recientes, como el cine-teatro neoclásico Skandia de Gunnar Asplund, en la capital sueca (1923).

Italia también se sumó a la moda decorativa neopompeyana en muchos de los palacios levantados durante el siglo XIX, como en el Palacio de Capodimonte (Nápoles) o la Villa Doria d'Angri en Posilipo, entre otros.

El colmo del delirio decorativo pompeyano fue la construcción de casas imitando a las antiguas villas romanas excavadas en Campania. El ejemplo más conocido es la mansión que el multimillonario John Paul Getty se hizo construir entre 1970 y 1975 en Malibú (California), siguiendo los planos de la Villa de los Papiros de Herculano que había realizado Weber en el siglo XVIII y asesorado arqueológicamente por Norman Neuerberg. En la actualidad, la Villa Getty es un museo donde se expone la colección de antigüedades que formó el magnate, así como un centro dedicado al estudio de la Antigüedad griega, etrusca y romana.

Pero el capricho del multimillonario americano no era el primero de este tipo. Entre 1842 y 1848, Friedrich von Gärtner construyó para Ludwig I en Aschaffenburg una mansión que imitaba la casa pompeyana de Cástor y Pólux. Algún tiempo después, en 1854, se realizó una reconstrucción de la Casa del Poeta Trágico en el Palacio de Cristal en Sydenham, cerca de Londres. En torno al mismo año, el arquitecto francés Alfred Nicolas Normand comenzaba a levantar la Maison Pompeiénne del príncipe Jéróme Napoléon en la rue Montaigne de París. Para su diseño se sirvió de las fotografías que había tomado en Pompeya algunos años antes, aunque no se ciñó demasiado a los originales, combinando elementos de diversas casas como la de Diomedes, la del Poeta Trágico y la de Pansa (reproducida en 1889 por Franklin W. Smith en Saratoga Springs, Nueva York). La casa de Jérôme Napoléon fue destruida en 1891, pero conservamos planos y fotografias del propio Normand, una descripción de Gautier,[184] así como una representación de su atrio,

[184] T. Gautier, «Une maison de Pompéi, avenue Montagne», *L'artiste*, 28/11/1857, pp. 193-196.

inmortalizado por Gustave Boulanger en su cuadro *La répétition du «jouer de flûte» et de «la femme de Diomède» dans l'atrium de la Maison Pompiénne du prince Napoléon, avenue Montaigne,* que fue expuesto en el Salón de 1861. La fama de esta mansión traspasó fronteras y llegó también a España, donde seguramente fue admirada por los lectores de revistas como *El Museo de las Familias*.[185]

La arquitectura pompeyana era fuente de inspiración y lo seguiría siendo en el siglo XX, incluso para grandes maestros como Charles Édouard Jeanneret, más conocido por su seudónimo, Le Corbusier. Durante su visita a Pompeya en 1911, el arquitecto suizo realizó numerosos dibujos, algunos publicados en *Vers une Architecture* (1923). Las casas fueron los edificios que más interés despertaron en Le Corbusier, que llevó el *impluvium* y el atrio a muchas de sus construcciones, como el Museo de Ahmedabad (India). Sus estudios sobre la casa romana han influido mucho sobre otros arquitectos como Luigi Piccínato o Marcelo Canino.

Otro ámbito donde iba a plasmarse la influencia de los restos aparecidos en Herculano y Pompeya fue en el mobiliario. Los primeros objetos que conformaron el gusto neoclásico en el diseño de muebles fueron los recogidos en las *Antichità* (bronces de los volúmenes V y VI, y lucernas y candelabros del VIII) y en las *Antiquités,* donde D'Hancarville había catalogado la colección de sir William Hamilton. Aquí encontraron los motivos para elaborar la tapicería de Beauvais para canapés y sillones o los famosos paneles que decoraron la tienda de Napoleón en Rusia.

Apliques en los muebles imperio (en forma de grifos, geniecillos, cabezas femeninas...), butacas con brazos sostenidos por esfinges, pies de mesa estilo imperio o consolas con esfinges y patas ferinas como soporte se convirtieron en muebles que no podían faltar en los más elegantes palacios europeos. Pero, sin duda alguna, el mueble que más éxito tuvo fue el trípode, inspirado en los hallados en el Templo de Isis y en la Casa de Julia Félix en Pompeya. Parece ser que fue un banquero llamado Eberts el que captó el potencial de este objeto que había visto representado en un grabado del cuadro de Vien, *Sacerdotisa quemando incienso con un trípode.* El grabador había dado al cuadro el nombre de *Virtuosa ateniense;* por eso, cuando Ebert pensó que ese tipo de trípode podía tener otros usos —mesita de trabajo para señora, perfumero, lavamanos, calientaplatos, jarrón, soporte para pecera...—, se popularizó con el nombre de «la ateniense». Uno de los más conocidos es el lavabo de la emperatriz Josefina en Malmaison (palacio dotado con varias estancias pompeyanas), directamente inspirado en el trípode de bronce hallado en el Templo de Isis. La utilización de los trípodes como lavamanos ha sido la que más se ha prolongado en el tiempo, a través de los palanganeros que fueron durante muchos años indispensables en todas las alcobas de las casas.

El fenómeno del gusto neoclásico inspirado en los hallazgos pompeyanos y herculanenses se extendió por toda Europa y también llegó a España. Según Menéndez Pelayo, el primero que popularizó en nuestro país la pintura encáustica a partir de los

[185] 1-1-1864, pp. 143-144. Cf. *La Ilustración Española y Americana,* 16-1-1872, p. 35.

frescos hallados en Pompeya y Herculano fue el presbítero don Pedro García de la Huerta, autor de unos *Comentarios de la pintura encáustica,* muy influidos por los *Ensayos sobre la restauración del arte antiguo,* de Vicente Requeno y Vives.[186] Por cierto que Menéndez Pelayo consideraba que estas pinturas pertenecían ya «a las épocas de la decadencia».

El estilo pompeyano se utilizó sobre todo en la decoración de algunas estancias de los palacios reales —particularmente en las casas de campo construidas para el futuro Carlos IV en El Pardo, El Escorial y, siendo ya rey, en Aranjuez— y en muchos casos llegó influido por los dibujantes y decoradores franceses.

Juan de Villanueva, el arquitecto de estas casas, había disfrutado de una pensión en la Ciudad Eterna. Allí pudo visitar las ruinas romanas y contemplar la *Domus Aurea* de Nerón —que tanto había influido ya en los artistas del Renacimiento—, pero además pudo llegar al Reino de Nápoles y ver las excavaciones de Pompeya y Herculano. Estas visitas, los contactos que pudo establecer en Roma con artistas franceses, como Demosthène Dugourc, Clérisseau y Bélanger, el estudio de los grutescos manieristas que el arquitecto había contemplado en El Escorial y otros edificios, así como la consulta de las publicaciones sobre antigüedades, influyeron decisivamente en las decoraciones de las famosas «casitas» de Carlos IV, esto es, los lujosos palacetes o casas de campo realizadas para uso y disfrute del entonces príncipe. Carlos IV fue un gran coleccionista de gusto exquisito, que, como sus padres, sintió una gran atracción por la Antigüedad clásica. Por ejemplo, entre los ciento veinticinco cuadros que decoraban sus habitaciones del Palacio Nuevo había también escenas de ruinas.

Como ya señaló en su momento Junquera, Villanueva empleó elementos similares a los que estaban utilizando sus contemporáneos franceses. Sin abandonar la tradicional decoración menuda del siglo XVI, añadiría nuevos elementos decorativos que se inspiraban en los motivos que las famosas excavaciones de Pompeya habían sacado a la luz. Los primeros modelos de este estilo se ensayan en El Pardo y El Escorial, y el último en Aranjuez. En los primeros ejemplos encontramos, como sucediera en el Barroco y en el Rococó, que los techos se dedican a la representación alegórica buscando la glorificación de la monarquía. En Aranjuez, en cambio, los frescos del techo se sustituyen por grutescos menudos. En cuanto a las paredes, las composiciones se organizan horizontalmente a partir de un zócalo alto del que parten las telas bordadas, los tapices o los paneles de estuco.

Muchos de los motivos decorativos empleados se utilizaban ya desde el siglo XVI y habían sido tomados de la *Domus Aurea;* sin embargo, por influencia de los nuevos descubrimientos arqueológicos, se va a desarrollar un «estilo etrusco» caracterizado por unos grutescos más lineales que se mezclan con grecas, motivos geométricos, rosetas y palmetas y utilizan el color rojo y negro.

Con Villanueva colaboran el pintor de adornos Vicente Gómez, el adornista italiano Juan Bautista Ferroni y el francés Jean Demosthène Dugourc. Este último había

---

[186] V. y Vives, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e de' Romani Pittori,* Juan Gatti,Venecia, 1784; P García de la Huerta, *Comentarios de la pintura encáustica,* Imprenta Real, Madrid, 1795; M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas, Obras completas,* III, Madrid, 1940, p. 543.

alimentado su afición por las antigüedades a raíz de conocer en Roma a Winckelmann. Después, se convertiría en uno de los comerciantes de arte francés más influyentes de la época, creando sus propios diseños y disponiendo de un equipo de artesanos que los llevaba a la práctica. Discípulo de Winckelmann había sido el escultor francés Lhuillier, quien había visitado Pompeya y Herculano, estudiado con Clérisseau y dibujado para Piranesi. Las decoraciones de Dugourc y Clérisseau influirían en la obra de Bélanger, quien, recordemos, es posible que conociera a Villanueva en Roma. Sea como fuere, lo que es innegable es que los motivos decorativos ideados por Dugourc que aparecen en los Reales Sitios estaban influidos por los que Lhuillier y Bélanger habían creado a partir de su observación de los edificios romanos de la Ciudad Eterna y de las recientes excavaciones del Reino de Nápoles. La intervención de Dugourc en el estilo pompeyano de las salas es directa en unas ocasiones —como en El Escorial o Aranjuez— e indirecta en otras, pues su influencia es evidente en las decoraciones pompeyanas llevadas a cabo, entre otros, por los pintores Manuel Pérez y Vicente Gómez en la Casita del Príncipe de El Escorial. En cuanto a la intervención de estos pintores, hay especialistas —como Juan José Junquera, quien ha estudiado en profundidad la decoración de los palacios de Carlos IV— que consideran que algunas salas realizadas por Gómez tienen un estilo falsamente pompeyano o pseudo-pompeyano, porque en realidad los motivos inspirados en la Antigüedad que aparecen están tomados de los grutescos romanos de la *Domus Aurea* y de las *loggias* de Rafael sin que exista vinculación con los descubrimientos arqueológicos de la bahía de Nápoles. Al margen de que esas influencias previas sean innegables, parece difícil concebir que la decoración de estas salas no tenga nada que ver con los recientes descubrimientos de Herculano y Pompeya, cuando se trata de artistas que han trabajado muy cerca de Dugourc, decorador que es imposible desvincular del estilo pompeyano. Aparte de las casitas de Carlos IV, Dugourc también decoraría en el mismo estilo algunas habitaciones del Palacio Grimaldi en 1792, que desde 1928 se integran en la segunda planta del edificio que hoy ocupan el cuartel general de la Armada y el Museo Naval. Con anterioridad ya habían intervenido en la decoración pompeyana del Palacio Grimaldi —ocupado por Floridablanca y Godoy— los pintores José del Castillo y Gregorio Ferro.

La conocida como Casita del Príncipe de El Escorial es anterior (*grosso modo* entre 1772 y 1777) a la de El Pardo, pero más neoclásica e innovadora en la decoración. Realizada por Villanueva, ofrece diferentes ejemplos de inspiración pompeyana. En la Sala de Porcelana hay doscientas treinta y cuatro placas de porcelana «bizcocho» enmarcadas en madera tallada y dorada, elaboradas en pasta tierna teñida de azul cobalto con relieves en blanco al estilo Wedgwood, donde aparece recogido un amplio conjunto de representaciones que han utilizado como modelo, sobre todo, las *Antichità di Ercolano*. Las placas fueron realizadas entre 1790 y 1795, cuando dirigía la Real Fábrica del Buen Retiro Felipe Gricci. Por otra parte, en la Sala de los Marfiles se pueden ver quince placas, de las treinta y seis existentes en dicho material, que también toman como modelo los grabados de las *Antichità* publicados en los volúmenes dedicados a las pinturas. Las placas se fabricaron en la sección especial para tallar marfiles del Buen Retiro y algunas de ellas están firmadas por Andrea Pozzi, hermano de Roque Pozzi, grabador de numerosas láminas de las

Antichità.

Los grutescos que Dugourc hizo en la Casa de San Lorenzo recuerdan los que Lhuillier, Dussault y el propio Dugourc habían incluido en la decoración del Salón Circular del Château de Bagatelle (1777). En dos pequeños salones del piso bajo de este castillo hay medallones octogonales con cabezas, parecidos a los de los techos de la Casa del Príncipe de El Escorial.

En la Sala de la Torre de la casita se ha perdido la seda que entelaba las paredes, pero se conserva un fragmento de la pantalla de la chimenea y las cenefas. Estos restos han permitido saber que la seda, con motivos dibujados por Dugourc, incorporaba bacantes encerradas en medallones de color vinoso oscuro sobre un fondo gris rosado, inspiradas en las *Antichità.* Este motivo clásico aparece también en las sillas. Y es que, en general, el mobiliario de la época de Carlos IV recurre al estilo neoclásico —aunque en transición al imperio—, que utiliza motivos como liras, laureles, palmetas, cornucopias, cariátides, etcétera.

Junquera creía que Pedro Cancio, mozo del Oficio de la Tapicería desde 1790, pudo ser el autor de los cartones para los tapices del Salón Pompeyano de El Escorial (también atribuidos a José del Castillo), aunque más recientemente se ha defendido que los verdaderos artífices de los tapices fueron Agustín y Juan Navarro. Su repertorio decorativo incluye una gran cantidad de motivos inspirados en las pinturas pompeyanas y herculanenses: medallas de claroscuro, fingidos relieves de fondo vinoso, medallones con figuras femeninas en blanco sobre fondo azul de estilo Wedgwood, figuras bajo doseletes, pájaros sobre un fondo de color caña. Por otra parte, el pintor Manuel Pérez incorporó grutescos y medallones sacados de las *Antichità* (con grecas, rosetas, palmetas, grifos, medallas...) a los techos de El Escorial, cuya decoración había comenzado su maestro, Vicente Gómez. Este último, junto a Manuel Pérez y Juan Duque, realizó una serie de ornamentaciones pseudo-pompeyanas en los techos. La inspiración en Pompeya se debe a la participación de Dugourc en los trabajos. Parece que, influidos por el francés, Gómez y Pérez utilizan en el piso alto motivos tomados de Pompeya y Herculano, como las tarjetas alargadas octogonales decoradas con cisnes y mascarones o los círculos a modo de medallas inscritos en un polígono estrellado. Tanto las pinturas del comedor de diario como las del dormitorio de Carlos IV y las habitaciones de maderas finas son obra de Vicente Gómez y su equipo inspirándose en las pinturas que habían aparecido en las ciudades vesubianas. Las cuatro habitaciones de maderas finas requirieron un trabajo de ebanistería tan meticuloso, que los trabajos en ellas se alargaron desde 1789 hasta 1831, ya durante el reinado de Fernando VII.

Otro palacete en el que encontramos secuelas pompeyanas es el de La Moncloa. Las bailarinas y centauros que decoraban su comedor se tomaron de las *Antichità,* y las esfinges aladas tocadas del *klaft* que Dugourc hizo recuerdan las del salón circular del Château de Bagatelle (1777). El francés intervino en la decoración de este palacete en 1790 (entonces propiedad de la duquesa de Alba). Su estilo se reconoce en el comedor: decoración con las «bailarinas de Herculano» y un friso «etrusco» de guerreros y danzantes que repetiría en su dibujo para la seda del salón de baile de la Casa del

Labrador, figuras femeninas que coronaban la falsa puerta del salón de compañía y otros detalles decorativos. Cuando Carlos IV compró el palacete de La Moncloa, Dugourc volvió a trabajar en la decoración, esta vez dibujando el Gabinete de Caoba o despacho de Carlos IV —con pesadas esfinges— y realizando la decoración «etrusca» del Gabinete de Cristales en 1809. Al rey le seducía enormemente el estilo neoclásico, que llevó también al Palacio Real de Madrid, como puede observarse en el Salón de los Espejos, en el comedor de diario y en el gabinete de la reina María Luisa.

La Casa de Campo de El Pardo data del año 1784 y su decoración se alarga hasta 1796. Colaboran en ella. Villanueva, Ferroni y otros, pero para el tema que nos ocupa hay que destacar la decoración de la saleta «pompeyana» con colgaduras bordadas procedentes de la fábrica de Camille Pernon. Junquera cree que las decoraciones de estas salas son falsamente «pompeyanas», porque los motivos inspirados en la Antigüedad son tomados de los grutescos romanos de la *Domus Aurea* y de las *loggias* de Rafael sin que exista vinculación con los descubrimientos arqueológicos de la bahía de Nápoles. Los diseños de esta pequeña estancia combinan arquitecturas fantásticas y ligeras con pequeñas figurillas que imitan el cuarto estilo pompeyano, a las que se añaden guirnaldas y elementos ornamentales que podían verse en las ilustraciones de las *Antichità*.

En Aranjuez se expresa mejor que en ningún otro palacio la nostalgia de la bahía de Nápoles, el recuerdo de las ciudades redescubiertas y el amor por la Antigüedad clásica. Precisamente a la Real Casa del Labrador se llevó la colección de esculturas de grandes personajes de la antigua Grecia que José Nicolás de Azara —diplomático español que ocupó el puesto de agente general ante la corte pontificia en 1776— había regalado a Carlos IV Estos retratos de griegos famosos —los «barbones», como Azara les llamaba irónicamente—, así como otras esculturas decorativas, fueron encontradas por el diplomático en las excavaciones que inició en 1779 en la Villa de los Pisones (Tívoli).

La Casa del Labrador fue encomendada por Carlos IV a Juan de Villanueva e Isidro González Velázquez entre 1791 y 1803 y es más palacio campestre que «casita» al estilo de las que su padre encargase para su disfrute en otros lugares de Madrid. Concebida como un lugar de descanso y recreo que debía deleitar a los que se divertían entre sus paredes, Dugourc diseñó unas finas decoraciones que fueron realizadas por los mejores pintores, estucadores, ebanistas... en definitiva, los más cualificados profesionales de las artes decorativas. Manuel Pérez, Juan de la Mata Duque, Manuel Muñoz de Ugena y Luigi Japelli son algunos de los insignes artistas que trabajaron en el Real Sitio de Aranjuez. También aquí encontramos decoraciones inspiradas en la ciudad sepultada. El estilo de Dugourc puede verse en el dibujo de guerreros y danzantes que realizó para la seda del salón de baile, que es semejante al del friso «etrusco» de La Moncloa. Hay también bóvedas pintadas de estilo pompeyano de Manuel Pérez, y paredes estucadas de estilo pompeyano en otras estancias, como el retrete. En los diseños ornamentales abundan los mascarones y las guirnaldas pompeyanas, así como los temas vegetales y los motivos «etruscos». Los temas mitológicos también están presentes en las pinturas murales de la Casa del Labrador, cuya realización corrió a cargo de Zacarías González Velázquez.

El palacio no quedó al margen del estilo que había emanado de la ciudad campana.

Aquí se incluyeron paisajes rodeados de un amplio repertorio de motivos de inspiración pompeyana que también llegaron al mobiliario. Sofás, divanes, sillas con decoraciones de fasces y lictores utilizan los patrones clásicos que se adecuan a un diseño decorativo inspirado en buena medida en el mundo antiguo. Al despacho de la Reina se llevaron algunos de los sillones que habían decorado el Salón de Baile de la Real Casa del Labrador. Éstos fueron realizados por el Real Taller de Ebanistería siguiendo un proyecto de Dugourc inspirado en los frescos de la Casa de los Ciervos de Herculano, que mostraban a amorcillos en diferentes actitudes.

Ya en el siglo XIX, durante el reinado de Fernando VII, se cubrieron las paredes (desnudas, por haberse retirado los cuadros que se habían trasladado el Museo Real de Pintura, es decir, el Museo del Prado) con papeles pintados cuajados de motivos pompeyanos que convivían con los repertorios decorativos de época napoleónica. A los motivos de la Antigüedad clásica se añadirían los egiptizantes, muy del gusto del monarca.

Y es que el estilo pompeyano no se extinguió con la finalización de las casas de campo de Carlos IV ni con el siglo XVIII. Pompeya siguió siendo fuente de inspiración en el siglo XIX y encontró su continuidad en otros espacios: los palacios de la nobleza, las mansiones de las clases acomodadas, los casinos, los teatros ..., es decir, de alguna manera Pompeya fue llegando paulatinamente a otros sectores sociales.

El oratorio privado del cardenal Antoni Despuig Dameto (Palma de Mallorca) fue decorado por el arquitecto madrileño Isidro González Velázquez en 1810, por encargo de los condes de Montenegro, con pinturas inspiradas en Pompeya. Pinturas al fresco de estilo pompeyano aparecen también, por ejemplo, en la bóveda del Escritorio del Reloj del Congreso de los Diputados, realizadas por el pintor Vicente Camarón Torra.

En el Palacio Bauer de Madrid (actual Escuela Superior de Canto), una construcción del siglo XVIII edificada para ser la residencia de los marqueses de Guadalcázar, encontramos también un ejemplo significativo. El palacio fue adquirido por la familia Bauer, que encargó en 1870 una reforma al arquitecto Arturo Mélida (hermano del famoso arqueólogo español José Ramón Mélida, quien, ya hemos visto, escribió un breve relato titulado *Una noche en Pompeya),* cuyo proyecto incluyó unas puertas con decoración de estilo pompeyano junto a otros elementos decorativos inspirados en la Antigüedad.

Otra decoración pompeyana que no podemos dejar de mencionar es la realizada por Alejandro Ferrant y Fischermans en el Palacio de Linares, actual Casa de América en Madrid. Este pintor creó hacia 1890 varias decoraciones para el palacio inspiradas en la Antigüedad, entre otras las pinturas murales de la Galería Pompeyana en el tercer piso, donde también adornó las puertas en el mismo estilo.

El patio pompeyano del casino de Murcia o los bocetos que realizó Bernardino Montañés para decorar el Teatro Principal de Zaragoza tomando como modelo las acuarelas que había realizado en Pompeya durante su juventud, cuando estaba pensionado en Italia con otros artistas, son algunos ejemplos más que vienen a corroborar la importancia de Pompeya como fuente de inspiración en la decoración de interiores en

España durante los siglos XVIII y XIX.

MUSA EN EL ARTE

Desde el mismo instante en que los restos de Pompeya salieron a la luz y los visitantes comenzaron a acudir al yacimiento cundió también el deseo de dibujar lo visto para guardar recuerdo de ello, pero esta aspiración no siempre pudo verse satisfecha. Como se recordará, las primeras excavaciones (que habían sufrido una larga interrupción debido a la mayor trascendencia de los restos exhumados en Herculano) se habían realizado aleatoriamente, buscando casi al azar espacios en los que pudieran encontrarse mayores tesoros que, una vez descubiertos, volvían a ser enterrados. Este método hacía que fuese prácticamente imposible que dibujantes y pintores pudiesen realizar vistas de la ciudad.

Pero es que, además, ya sabemos que, al menos hasta finales del siglo XVIII, los privilegiados que visitaban los restos de las ciudades sepultadas y el museo no podían hacer dibujos y tomar notas, por lo que los dibujos o comentarios que hacían eran de memoria o se sacaban de los volúmenes de las *Antichita.* El famosísimo autor del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788), el abate Jean-Jacques Barthélemy, escribía después de su visita: «No olvidéis nunca que estos aguafuertes provienen de dibujos hechos de memoria al salir de admirar el número prodigioso de pinturas antiguas conservadas en el palacio del rey de las Dos Sicilias, y que obligan a ver con una rapidez tal, que parece que los napolitanos están persuadidos de que miradas demasiado repetidas podrían destruirlas o acarrearles algún daño».[187] Así les sucedió a Cochin y a Caylus, quienes, al incluir de memoria en sus respectivas obras (*Lettres sur les peintures d'Herculanum,* 1751 y *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines,* 7 vols., 1752-1767) reproducciones de objetos «herculanenses», acabaron plasmando unas piezas que poco tenían que ver con las originales. Es curioso, sin embargo, cómo Goethe, sufriendo con su amigo el pintor Tischbein la misma prohibición que Barthélemy, realizara una valoración bien distinta, fruto, sin duda, de intereses radicalmente diferentes a los del abate: «Al entrar en el museo fuimos bien recibidos, pero a pesar de ir bien recomendados no nos autorizaron a dibujar nada en absoluto. Quizá por este motivo prestamos más atención y nos sentimos transportados a la época desaparecida, cuando todos esos objetos rodeaban a sus propietarios para el disfrute y uso cotidiano».

Ahora bien, tan frecuentes se hicieron las visitas de artistas, arqueólogos, anticuarios o curiosos interesados en dibujar las ruinas, que en el siglo XIX, el 15 de junio de 1828, se hizo necesaria la aprobación de un reglamento que restringía el dibujo de los hallazgos que aún no hubiesen sido publicados y establecía la necesidad de permisos especiales para dibujar los restos encontrados en determinados sectores, dando vía libre al deseo de los artistas en otras zonas mientras sus dibujos no indicasen las medidas exactas de lo reproducido.

Para entonces ya habían sido muchos los artistas que se habían acercado hasta el

[187] *Voyage en Italie de m. l'Abbé... imprimé sur ses lettres originales écrites au comte de Caylus*, París, 1801, p. 268.

yacimiento y habían dejado testimonio gráfico de ello. También los propios arqueólogos, a partir de las excavaciones de Weber, habían fomentado esta práctica por la necesidad de registrar todos los edificios desenterrados. Prueba de ello son los más de mil doscientos documentos gráficos de Pompeya —incluyendo dibujos, acuarelas, temples y grabados— que se conservan en el Archivo de la Superintendencia Arqueológica de Nápoles.

Los artistas que visitaban la ciudad hacían acuarelas y dibujos que se vendían entre los viajeros, que compraban encantados los paisajes de las ruinas plasmados por los pintores. También se publicaban como grabados —en monografías e incluso en la prensa—, que ayudaron, y mucho, a la popularización de los descubrimientos (esta difusión de las obras clásicas a través de los grabados se había dado ya en relación con las ruinas de la propia Roma). En la segunda mitad del siglo XIX, los turistas irán sustituyendo estas acuarelas, grabados y postales ilustradas por las fotografías del yacimiento que comienzan a aflorar. Viajeros entusiastas, como el pintor Adelardo Covarsí, cargaron con paquetes de fotografías de las excavaciones y de los objetos que se conservaban en el museo. Los álbumes de fotografías, así como aquellos que mostraban los edificios en su estado actual frente a su reconstrucción, del tipo de *Pompei com'era e Pompei com'è* (1902), de Luigi Fischetti, gozaron de un enorme éxito entre los visitantes.

Todavía en el XVIII, y a pesar de las prohibiciones que obligaban a realizar los dibujos «de memoria», los pintores que visitaron Pompeya realizaron obras que nos permiten ver los avances de las excavaciones en los distintos barrios. Hay que decir que los artistas que nos han legado estos materiales tampoco tenían, en muchos casos, un gran interés en ser totalmente fieles al modelo como si de arqueólogos profesionales se tratase, por eso también nos dan una visión de las ruinas muy acorde con el estilo de la época, incluyendo personajes e incluso paisajes que no tenían por qué tener una correspondencia absoluta con la realidad.[188]

La obra del paisajista alemán Jacob Philipp Hackert es una de las que más información proporciona. Hackert, pintor de Fernando IV en Nápoles y amigo de Goethe, realizó una serie de pinturas y acuarelas que mostraban algunos de los sorprendentes descubrimientos que habían tenido lugar en Pompeya. El Teatro Grande, el Templo de Isis o la puerta de Herculano y la vía de los Sepulcros aparecen en sus obras rodeados de obreros trabajando, de estudiosos observando con interés e incluso de damas curioseando mientras pasean a sus perritos con el volcán humeante como fondo. Los ambientes, evidentemente, son evocadores de una época en la que Pompeya era foco de atracción de grandes aristócratas amantes de la Antigüedad que deseaban estudiar los nuevos hallazgos, pero también enriquecer en la medida de lo posible sus colecciones privadas. Un buen ejemplo en este sentido es sir William Hamilton, erudito y amante de los tesoros arqueológicos y de los volcanes, que consiguió formar más de una excelente colección de antigüedades gracias a las excavaciones que se estaban desarrollando en el sur de Italia.

---

[188] Lucio Fino publicó en 2005 una preciosa obra donde recoge una buena muestra de las acuarelas, dibujos y grabados que hicieron los viajeros que visitaron Pompeya entre los siglos XVIII y XIX: *Ercolano e Pompei tra '700 e '800. Acquarelli, disegni, stampe e ricordi di viaggio,* Nápoles.

Goethe no tuvo inconveniente en aludir a las sospechosas adquisiciones de Hamilton después de ver en sus aposentos secretos dos magníficos candelabros de bronce que antes había podido contemplar en el Museo de Portici. Con evidente ironía cuenta que su amigo el pintor Hackert le hizo una seña para que guardase silencio, pues «bien podían haberse extraviado de los sótanos de Pompeya y haber ido a parar allí. Parece que a causa de éstas y otras adquisiciones felices, el caballero sólo accedía a enseñar sus tesoros a sus amigos más íntimos». No podía ser de otra manera.[189] En cualquier caso, Hamilton, además de coleccionista, era un gran estudioso de la Antigüedad y de los restos de la misma que tenía más cerca. Ya en 1775 había leído en la Sociedad de Anticuarios de Londres *An Account of the Discoveries at Pompeii*, que sería publicado en el anuario de la sociedad, ilustrado con doce vistas de la ciudad dibujadas por el propio embajador y grabadas por J. Basire.[190]

También íntimo amigo de Goethe y compañero de viaje por la bahía de Nápoles en 1787 fue el pintor Wilhelm Tischbein, el cual inmortalizó a la princesa Anna Amalia de Sajonia sentada en la tumba de Mamia. No era algo inusual, por otra parte, que los dignatarios y grandes personajes que visitaban las excavaciones se hiciesen representar entre las ruinas. El francés Louis Lemasle, por ejemplo, pintó en una acuarela a Joaquín y Carolina Murat visitando la Villa de Diomedes.

Gran interés suscitaron los grabados realizados sobre Pompeya. Éstos, indudablemente, llegaban a un público más amplio que los cuadros de los grandes artistas o las publicaciones oficiales patrocinadas desde la corte. Giovanni Battista Piranesi, como dibujante, y su hijo Francesco, como grabador, llevaron a cabo un buen número de ellos, deleitando así a todos aquellos que deseaban conocer los grandes hallazgos que estaban teniendo lugar en la bahía de Nápoles en el siglo XVIII. Ambos conocían bien los yacimientos de Herculano y Pompeya porque habían realizado frecuentes viajes a Campania desde 1770. Los dibujos de los monumentos realizados por el padre eran bellísimos, pero no intentaban en ningún momento adecuarse fielmente a las proporciones reales. Al mismo tiempo, se añadíanotros elementos figurados —soldados, campesinos o pastores—y naturales —árboles, arbustos y plantas— que «animaban» el decorado. Los grabados realizados por Giovanni Battista y su hijo fueron publicados en las *Antiquités de la Grande Grèce, aujourd'hui Royaume de Naples* (1804). Francesco también publicó *Usages civiles et militaires trouvés á Pompéi et á Herculanum* (1807) y colaboró haciendo grabados con otros dibujantes, como el francés Jean-Louis Desprez, arquitecto que disfrutaba de una pensión de la Academia Francesa de Roma.

Desprez trabajó en Pompeya entre 1777 y 1779 elaborando dibujos de los edificios que habían salido a la luz en esta ciudad, así como reconstrucciones de los mismos. Recreó, por ejemplo, el ambiente de una celebración en el Templo de Isis donde aparece un gran número de personas presentando ofrendas y realizando otra serie de ritos mientras al fondo de la escena se observan las llamas y el humo del volcán. La mayor parte de sus dibujos fueron publicados en el *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et*

---

[189] Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de M. Scholz, Zeta Bolsillo, Barcelona, 2009, p. 348.
[190] *Archaeologica*, 1777.

Sicile, del abad de Saint-Non. Éste había contado con privilegios excepcionales a la hora de desarrollar su trabajo en las excavaciones gracias a que el monarca consideró que estaba llevando a cabo un proyecto editorial digno de ser apoyado. De hecho, el *Voyage pittoresque* comenzó a publicarse veintitrés años antes de que saliese a la luz la recopilación de dibujos de Pompeya de Giovanni Battista Piranesi (en las *Antiquités de la Grande Gréce)* que había comenzado a elaborar en 1770 y que tuvieron que ser corregidos y matizados, en gran parte, por su hijo Francesco.

Uno de los dibujos más curiosos e interesantes de Desprez, que, grabado por Robert Daudet, apareció publicado en el *Voyage pittoresque* de Saint-Non, es aquel en el que puede verse el traslado de las antigüedades que se guardaban en el Museo de Portici al Palacio de los Estudios en Nápoles. Desprez nos muestra a la gente apiñada en las calles observando por primera vez el desfile de los tesoros arqueológicos hallados en Herculano y Pompeya. Los reyes y otros personajes importantes del reino contemplan desde un lugar privilegiado las carretas tiradas por bueyes transportando estatuas ecuestres, mármoles y todo tipo de objetos, como el trípode itifálico hallado en la Casa de Julia Félix.

El trabajo que Desprez había desarrollado en Italia llamó tanto la atención del rey Gustavo III de Suecia que le ofreció el cargo de director de estenografía en la Ópera de Estocolmo.

Los artistas italianos se incluyen también entre los primeros interesados en elaborar cuadros y dibujos que reflejasen el conocimiento de los yacimientos de Herculano y Pompeya. Mencionábamos ya a algunos de ellos al hablar de la elaboración de las ilustraciones de las *Antichità,* pues la casa real se encargó de poner al servicio de la difusión de los hallazgos campanos a destacados dibujantes de la época. Giuseppe Marsigli, Nicola LaVolpe, Giuseppe Chiantarelli o Francesco Morelli se cuentan entre los dibujantes que trabajaron en Pompeya en los primeros años del siglo XIX.

Pero las pinturas, esas pinturas que al principio habían sido censuradas por los críticos, inspiraron tanto a los artistas como los edificios y las calles de la ciudad desenterradas por los arqueólogos. Desde muy pronto, el academicismo encontró en los frescos de Herculano y Pompeya una fuente de temas clásicos y mitológicos que gozaron de gran éxito entre los pintores, como Perseo y Andrómeda, Dédalo e Ícaro o Europa.

Antón Rafael Mengs —amigo de Winckelmann y de José Nicolás de Aura— fue uno de los primeros en recurrir al repertorio de pinturas de las *Antichità* para encontrar inspiración y motivos que incorporar a sus obras, aunque en convivencia con el clasicismo de Rafael. *Augusto y Cleopatra, Perseo y Andrómeda* o *El Parnaso* de Villa Albani recogen temas y figuras aparecidos en las ilustraciones de los volúmenes I y IV, del mismo modo que *La vendedora de amores,* de Joseph-Marie Vien —obra que va a ser referente ineludible entre los neogriegos Hamon y Gérôme se inspira directamente en una de las láminas del tomo III que representaba una pintura hallada en Estabia. Por supuesto, los artistas neoclásicos ni pudieron ni quisieron dejar de recurrir al depósito de imágenes de las *Antichità,* e incluyeron en sus obras dichos elementos. La escultura *Eros y Psique,* de

Antonio Canova, o la Venus del cuadro *Marte desarmado por Venus,* de Jacques-Louis David, son deudoras de las ilustraciones aparecidas en los volúmenes I, III y VII. Tanto el escultor Canova como el pintor David se habían inspirado también en las ideas de Winckelmann, Mengs y Goethe, que defendían la idealización de la naturaleza como medio para recuperar la belleza y la sencillez del arte antiguo.

También el escultor danés Bertel Thorvaldsen, que había visto los restos de Pompeya y Herculano durante su visita a Nápoles, encontró en estas ciudades una inagotable fuente de inspiración que le acercaba a su admirada Grecia y que plasmó en sus obras a partir de comienzos del siglo XIX. Los bajorrelieves *La línea de la vida humana, Neso y Deyanira, Quirón que enseña a Aquiles el uso de la lanza* e *Hilo raptado por las ninfas* recogen motivos estudiados por el escultor en Nápoles, pero también en las ilustraciones de las obras que los habían recogido.

Pero las influencias en el arte con frecuencia no llegaron directamente a través de los hallazgos originales, sino que pasaron por el tamiz de las interpretaciones que otros habían efectuado. La pintura fue una de las artes donde más se dejó sentir la obra de Bulwer-Lytton, si bien la influencia sería recíproca, pues ya hemos señalado cómo probablemente el famoso novelista había podido contemplar el cuadro *El último día de Pompeya* que el pintor ruso Karl P. Brjullov había realizado entre 1830 y 1833. Otros pintores antes que Brjullov ya se habían sumergido en el drama de la erupción. Así, Joseph Franque, inspirado por el hallazgo de varios esqueletos, entre ellos el de un niño, presentó en 1826 el cuadro *Familia pompeyana que huye de la desoladora erupción del 79*. Éste abundaba en la tragedia de los personajes sin detenerse en la recreación de las ruinas arqueológicas, que no parecieron captar la atención del artista.

El último día de Pompeya de Brjullov era de gran formato (6 x 4 m). Se había presentado en público en Roma en 1833 y desde allí había viajado a Milán, París (donde obtuvo la medalla de oro del Salón de 1834) y San Petersburgo. La obra es la viva imagen de la destrucción: un cielo negro y rojizo a consecuencia de la erupción descarga sus cenizas sobre un atemorizado grupo de personas (entre los que se encuentra Plinio sostenido por dos hombres) que trata de huir por la vía de los Sepulcros, protegiéndose de los edificios que caen. Algunas personas yacen ya en el suelo, mientras otras se afanan en ayudar a los heridos. *El último día de Pompeya* de Brjullov impactaría tanto corno la obra del escritor británico, y su fama cruzaría fronteras. Walter Scott fue uno de sus más rendidos admiradores.

En España se hace eco de la presentación de este cuadro en una de las exposiciones de Milán una revista llamada *El Artista* en abril de 1835. Esta publicación, fundada por el escritor Eugenio Ochoa y por el pintor Federico Madrazo en 1835, recoge la estética del Romanticismo que llega a España en estos momentos y también algunos ejemplos del estilo pompeyista. Por otra parte, en el Museo del Ermitage en San Petersburgo pudo verlo, como ya mencionábamos en el capítulo anterior, Juan Valera, quien quedó verdaderamente impresionado por el mismo, probablemente también porque le traía a la memoria la visita que había realizado a las ruinas de Pompeya y al Museo de Nápoles

años antes. «El cuadro de verdad notable de la escuela rusa es el de Brulov, que representa el último día de Pompeya —cuenta Valera en una carta escrita en San Petersburgo el 18 de febrero de 1857—. La luz del cielo y la luz rojiza del volcán le iluminan por partes, produciendo efectos maravillosos y magistrales. Los edificios se desploman, y hay allí movimiento, terror y ruido. Las grandes losas de que está la ciudad empedrada se levantan y entrechocan. Los ricos huyen salvando sus joyas; las mujeres, sus hijos. Esclavos fieles conducen en hombros a su señor, anciano. Otros van en carros, y los caballos se espantan y los carros vuelcan. Plinio quiere salvar a su madre o perecer con ella, y este grupo de Plinio con su madre es muy hermoso. Por aquí se ve una mujer muerta, de maravillosa hermosura. Su hijo, inocente y pequeñuelo, la mira tranquilo, como si la creyese dormida. Todo, en fin, está bien entendido, bien dibujado y bien pintado en este cuadro. Lo único que falta, en mi entender, pero ésta no es más que una opinión mía, que peco de descontentadizo, es cierta unidad de acción, cierto punto culminante en torno del cual se agrupen todos aquellos episodios separados de la gran catástrofe. Decir que la gran catástrofe es la deseada unidad de acción no me parece respuesta suficiente, puesto que dicha catástrofe no cabe en pintura y sólo están allí figurados algunos episodios de ella. No sé si me explico, *sed intelligenti pauca*».

El mismo tema del cuadro de Brjullov encontramos en otra obra homónima menos conocida por el gran público, *The Last Days of Pompeii,* del pintor francés Henri-Frederic Schopin, quien también trató de recrear el drama vivido por los habitantes de Pompeya al intentar huir de la ciudad. Alejada de la imagen catastrofista que se iba a imponer en las pinturas de Brjullov, Schopin y otros, la pintora suiza Angelica Kauffman algunos años antes, en 1785, ya se había acercado al momento de la erupción, pero no desde el escenario pompeyano, sino desde Miseno, donde representó el momento en el que un amigo de Plinio el Viejo intenta convencer a su sobrino y a la madre de que deben abandonar la casa (el cuadro se llama *Plinio el Joven y su madre en Miseno).* En 1813 Pierre-Henri deValenciennes recuperará también las cartas de Plinio a Tácito para mostrar la muerte del erudito naturalista en la playa mientras es auxiliado por dos hombres, con explosión del Vesubio al fondo, edificios derrumbándose y barcos yéndose a pique, en *Erupción del Vesubio producida el 24 de agosto del año 79 bajo el reinado de Tito.*

La influencia de Pompeya en el arte, bien directamente a través de la visita a sus ruinas, bien mediante las ilustraciones de conocidas monografias, o gracias a la novela, era ya imparable y tendrá un nombre: «pompeyana» o «pompeyista». Jean-Dominique Ingres es uno de los primeros que se inicia en esta corriente. En 1840 representó un interior pompeyano en *Antioco y Estratonice,* que sirvió como punto de partida a los artistas conocidos como neogriegos, la mayoría de ellos discípulos de Paul Delaroche y Charles Gleyre. Los personajes y los ambientes de los cuadros de Ingres están en deuda con los frescos pompeyanos y herculanenses. Basta con observar su famoso cuadro *La fuente,* en el que una muchacha aparece desnuda derramando sensualmente el agua de su jarrón con el brazo derecho sobre su cabeza, con esa actitud tan semejante a la de las ninfas y nereidas que decoraron los mosaicos y las paredes de las casas de Pompeya.

Jean-Léon Gérôme, Gustave Boulanger, Jean-Louis Hamon, Théodore Chassériau y Henri-Pierre Picou forman parte también de esta corriente de artistas neogriegos y pompeyanos (o pompeyistas) que realizaron obras con escenas romanas imbuidas en ambientes que recuerdan las estancias y los objetos recuperados por las excavaciones efectuadas en las ciudades vesubianas. Jean-Louis Hamon estudió a fondo las excavaciones de Herculano y Pompeya y pintó algunos cuadros inspirados en las mismas, como la *Comedia Humana*. El pintor se sintió interesado por la recreación de la vida cotidiana y así realizó el cuadro *Old China Shop (Pompeii)*, donde aparece una mujer comprando en una tienda. Por su parte, Chassériau reprodujo el *apodyterium* de las Termas del Foro de Pompeya en *Tepidarium* (admirado en el Salón de 1853), y el francés Gérôme investigó en los hallazgos pompeyanos ambientes que recreó en famosos cuadros, como *Jóvenes griegos y pelea de gallos* —que le hizo merecedor de una medalla de tercera clase en 1847— e *Interior griego* o *Gineceo*. La carga sexual de este último, probablemente inspirado en el dorso de un espejo hallado en Herculano, ocasionó un verdadero escándalo al ser presentado en el Salón de 1850 y pudo inspirar la atractiva sensualidad de la lasciva Arria Marcela de Gautier.

En el Reino Unido también se cultivaron intensamente los temas inspirados en la Antigüedad griega y romana. Algunos miembros de la Hermandad Prerrafaelita se fijaron en los modelos clásicos para (lar forma a unas obras que pretendían romper con la rigidez de las normas impuestas por la Royal Academy of Arts, defensora de los pintores italianos del XVI. La Hermandad, que encontró su fuente de inspiración en los «primitivos» italianos anteriores a Rafael, fue fundada por los pintores John Everet Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, James Collinson y el escultor Thomas Woolner en Londres en 1848. Aunque la actividad del grupo como tal no duraría mucho tiempo, las declaraciones que habían fijado los objetivos de la Hermandad servirían de aliciente a otros pintores que se irían inclinando hacia el clasicismo y el esteticismo, como William Morris, Edward Coley Burne-Jones y Frederic Leighton.

Dante Gabriel Rossetti es el pintor prerrafaelita más cercano al clasicismo. El mundo romano, representado a través de mujeres de rostro clásico, encontró su espacio en obras como *Proserpina* y *La viuda romana (Dis Manibus)*, donde se incluye una inscripción funeraria auténtica que pertenecía a su propia colección, algo que, como veremos, será muy habitual en otros autores como Alma-Tadema.

Por su parte, Edward Coley Burne-Jones buscó en el mundo antiguo los temas para realizar unos cuadros muy influidos por la estética renacentista, que el pintor había estudiado a fondo durante una visita a Italia. *El espejo de Venus, Venus saliendo del mar, Perseo* o el *Friso de Cupido y Psique* son algunos de los ejemplos más relevantes. Pero será Frederic Leighton uno de los pintores más seducidos por el mundo antiguo, sobre todo por Grecia. Y es que el pintor idolatraba el arte helénico por su sencillez, mientras que el romano le resultaba «antipático» e incluso «repugnante». Las mujeres de sus cuadros están inspiradas en las representaciones femeninas de los relieves griegos y las pinturas pompeyanas. Estas últimas atraían al pintor precisamente por poseer un estilo artístico

semejante al griego y no al romano. *La novia siracusana conduciendo a las bestias salvajes en procesión al Templo de Diana* es uno de sus cuadros más ovacionados. La obra de Frederic Leighton sería determinante en el trabajo de otro grupo de artistas, los denominados «Olimpicos», entre los que se cuentan George Frederic Watts, Edward Poynter y Lawrence Alma-Tadema.

En 1865 Edward John Poynter pintó uno de los cuadros de ambiente pompeyano más conocidos, *Fiel hasta la muerte*. En éste aparece representado un soldado haciendo guardia ante una de las puertas de Pompeya mientras se está produciendo la erupción del volcán. El tema está inspirado por el hallazgo de los restos de un cadáver junto a la puerta de Herculano en una construcción que fue interpretada como la garita de un centinela. Como ya he mencionado, en realidad se trata del sepulcro de un liberto que había ocupado el cargo de augustal, Marco Cerrinio Restituto, pero hasta que Fiorelli trató de zanjar la cuestión señalando que se trataba de los restos de un difunto que estaba sepultado en una de las tumbas de la vía de los Sepulcros, el hallazgo había suscitado el morbo de viajeros e incluso arqueólogos y autores de las guías del yacimiento, que explicaban la aparición de esos restos identificándolos con los de un soldado que habría permanecido fiel en su puesto a pesar de la cercanía de la muerte que anunciaba la catástrofe. Todavía en la edición de 1886 del *Viaje a Nápoles, el Vesubio y Pompeya* de Chevalier podemos leer: «La garita junto a la puerta de Herculano, a la entrada de la vía de los Sepulcros, presenta un espectáculo no menos conmovedor. El soldado que estaba haciendo guardia no quiso abandonar el puesto que le habían confiado: esclavo de la disciplina hasta el límite, vio las cenizas subir poco a poco y asistió así a su propio entierro, esperando, como un verdadero romano, que llegase el relevo de su guardia. Fue la muerte quien se encargó del relevo. Se conserva en el Museo de Nápoles el casco con el cráneo de este intrépido soldado».[191] Sin duda había sido Bulwer-Lytton quien popularizó la imagen del centinela haciendo guardia a pesar del inminente peligro cuando señala en el capítulo 6 del libro V de *Los últimos días de Pompeya:* «Al pasar Claudio y Diomedes por debajo de la puerta [de Herculano] pudieron contemplar a la luz del farolillo el rostro descolorido y pálido y el bruñido capacete del centinela que montaba allí la guardia. Sus facciones expresaban el terror, pero al mismo tiempo la firmeza de ánimo, y se mantenía quieto e inmóvil en su puesto. Los peligros del momento no eran bastantes para transformar en hombre independiente y activo aquella máquina de la soberbia majestad de Roma. Los elementos aterradores no significaban nada para él. No tenía permiso para abandonar su sitio, y no había cuidado ninguno de que pensase en dejarlo».

Otro de los pintores ingleses que más se inspiró en las pinturas pompeyanas, aunque también en la escultura griega y romana, fue Albert Moore. Éste había estudiado los fondos del Museo Británico, así como los restos arqueológicos romanos en su visita a Italia, lo que inspiró definitivamente unos cuadros donde la representación del cuerpo femenino se convierte en un estudio de los modelos de la Antigüedad. La influencia de las pinturas de las ciudades sepultadas se confunde con su admiración por el modelo griego

---

[191] C. Chevalier, *Naples, le Vésuve et Pompéi. Croquis de voyage,* Troisiême édition, Alfred Mame et fils, éditeurs, Tours, 1886, p. 152.

—que al fin y al cabo aparecen entremezclados tanto en el arte como en la literatura—, especialmente por los relieves del Partenón, como le había sucedido a Rossetti. *Albaricoques,* pintado en 1866, representa a dos mujeres caminando cuya actitud está directamente inspirada en el fresco de *Las tres Gracias* de Pompeya que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Aproximadamente por las mismas fechas pintó *Un músico,* que también toma como modelo una pintura mural, en este caso de Herculano (aunque en la actualidad se conserva en el Museo Británico de Londres), donde se representa una lección de música. Asimismo, su cuadro *Un jardín* (1869) está inevitablemente influido por la bella imagen del fresco hallado en Castellammare di Stabia en el que aparece una mujer de espaldas al espectador identificada con Flora (hoy también en el Museo de Nápoles).

Pero el pintor que más influyó en la imagen que el siglo XIX (y también el XX) tuvo de la Antigüedad en general y de Pompeya en particular fue el holandés Lawrence Alma-Tadema.[*] Fascinado por Egipto, Grecia y Roma, Alma-Tadema pintó alrededor de trescientas obras de temática clásica donde trataba de reconstruir la vida de la sociedad antigua. A partir del año 1865, centró su atención en las escenas romanas de género que se desenvolvían en ambientes pompeyanos. El pintor había realizado su viaje de bodas recorriendo Italia en el año 1863 y había visitado las ciudades sepultadas por el Vesubio, que serían objeto de una nueva visita en el invierno de 1867-1868 y en 1883. Sabemos que durante esta última estancia en Pompeya el pintor visitaba a diario el yacimiento midiendo y dibujando casas desde las nueve de la mañana hasta las seis de la tarde.

Los restos antiguos habían calado tan profundamente en él que comenzó a coleccionar libros —de textos clásicos y de especialistas en mundo antiguo— y fotografías de objetos artísticos y de monumentos que empleó como fuentes documentales. En su obra *Catulo en casa de Lesbia* (1865), por ejemplo, aparece una habitación de inspiración pompeyana, pintada de rojo y decorada con esculturas, vasijas y muebles que recuerdan, algunos con gran exactitud, a objetos encontrados en las excavaciones y de los que Alma-Tadema tenía su fotografía. Lo mismo sucede en *Tibulo en casa de Delia* (1866) o en *Coleccionista de cuadros en tiempos de Augusto* (1867), entre otros muchos. En este último puede verse representada la famosísima pintura mural *El sacrificio de Ifigenia,* hallada en la Casa del Poeta Trágico de Pompeya, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Uno de los ambientes que Alma-Tadema más trabajó en sus cuadros fue el de las termas romanas. *Una costumbre predilecta* (1909) es uno de los más reconocidos, también por la sensualidad y erotismo del baño femenino. Pintó también una serie de cuadros de pequeño formato donde se puede ver a mujeres dedicadas al ritual del baño, como *Un baño* (1876), del que Oscar Wilde dijo: «Hay en el cuadro una sensación de frescura deliciosa, y casi puede oírse el chapoteo del agua y la charla de las muchachas. Es maravilloso que en un espacio tan pequeño pueda condensarse todo un mundo, con su

[*] http://www.artofeurope.com/alma_tadema/index.html ; http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=lawrence-alma-tadema

atmósfera y su realidad».[192] En todos estos cuadros quedó reflejado el excelente conocimiento que el pintor tenía de las termas pompeyanas. Las había observado concienzudamente en sus visitas, pero también las había podido recordar en las fotografías de su colección. La fotografía se había convertido en un documento utilísimo para los artistas interesados en representar la Antigüedad pompeyana. Las colecciones de imágenes eran una fuente documental que permitía a los pintores tener disponibilidad absoluta de sus modelos a la hora de realizar sus cuadros. Alma-Tadema empleó siempre como referentes fotografías de objetos artísticos y de monumentos para recrear con la mayor precisión la decoración y el ambiente de las estancias en sus cuadros.[193]

En algunas de sus obras, Alma-Tadema muestra escenarios en los que se representa el lujo antiguo con el fin de buscar espacios en los que sus clientes burgueses pudiesen identificarse y reconocerse. Sin embargo, en otros cuadros, como *Entrada a un teatro romano* (1866), *Una exedra* (1869) o *Mercado de flores* (1868), se recogen otros ambientes pompeyanos que se abren al exterior, como el espectáculo teatral en el primero, el paisaje que es posible contemplar desde la tumba de Mamia en la vía de los Sepulcros en el segundo y una escena de vida cotidiana en la plaza del mercado en el último.

Uno de los clientes más importantes de Ernest Gambart, el marchante de Alma-Tadema, fue el descendiente de españoles residente en Londres José de Murrieta, quien compró *Lesbia llorando a su gorrión* (1866), *Claudio proclamado emperador* (1867) y dos cuadros titulados *Un romano amante del arte* (1868 y 1870), igualmente inspirados en los hallazgos de Pompeya y Herculano. A Gambart debemos la presencia del cuadro *La siesta* (1868) en el Museo del Prado de Madrid, pues fue quien lo donó en 1887 cuando era cónsul de España en Niza. La obra, de formato horizontal y alargado, está planteada como una escena de simposio en una vasija griega donde aparece representado un hombre joven y otro anciano dormitando mientras escuchan cómo una joven toca la doble flauta *(diaulos)*. A pesar de que se trata de un cuadro de inspiración griega es también conocido con el nombre de *Escena pompeyana,* razón por la cual aparece, por ejemplo, ilustrando la vida de Plinio el Viejo en un manual de *Literatura latina* del año 1928 escrito por Eustaquio Echauri.[194]

La pintura de Alma-Tadema influyó muchísimo sobre otros artistas que recurrieron a Pompeya buscando inspiración para buena parte de sus obras. Uno de ellos fue John William Godward*, protegido de Alma-Tadema y seguidor en buena parte de los objetivos prerrafaelitas. Godward tiene una nutrida producción de obras donde representa a

[192] O. Wilde, «The Grosvenor Gallery 1877», *Dublín University Magazine,* julio, 1877. Cf. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema,* p. 191.

[193] El archivo fotográfico del pintor se conserva en la Heslop Room, Main Library, Universidad de Birmingham Pueden verse las fotografías de objetos conservados en el Museo Arqueológico de Nápoles que sirven de inspiración a Alma-Tadema al pintar *Catulo en casa de Lesbia,* en Barrow, *Lawrence Alma-Tadema,* pp. 30-31.

[194] *Literatura latina,* Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Joaquín Horta imp., Barcelona, 1928. Debo esta noticia al profesor de la UCM Francisco García Jurado, que dirige un proyecto sobre historiografía de la literatura grecolatina en España.

* http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=john-william-godward

mujeres vestidas a la griega, así como cuadros de ambiente pompeyano, entre otros, *Baño en Pompeya, En el santuario de un jardín pompeyano* o *Una mujer pompeyana.*

Su estilo traspasó fronteras e influyó determinantemente en artistas de otras nacionalidades, como los italianos; seducidos por un tipo de pintura que, además de ser apreciada por los críticos de arte, encontraba una excelente acogida entre su clientela burguesa. Francesco Netti fue uno de los pintores pompeyistas sobre los que caló la pintura del holandés. Obras *como* Lucha de gladiadores durante una cena en Pompeya *o* Coro antiguo que sale del templo, *que muestran al detalle los ambientes de la ciudad muerta, son buenos ejemplos de ese influjo, que también se observa en Ettore Forti. Éste trató de reconstruir en algunos de sus cuadros, como* Lección de arte *o* El vendedor de antigüedades, *la vida cotidiana en Pompeya.*

Pero no era sólo la pintura de Alma-Tadema. El atractivo de Pompeya se extendía por toda Europa, y los neopompeyanos italianos no podían quedarse a la zaga. La conocida como Escuela de Posillipo agrupaba a un conjunto de artistas italianos que se inspiraron en los paisajes de la Campania y en los restos de las ciudades muertas a la hora de confeccionar sus obras, fundamentalmente a partir de 1830. Los «posilipistas» se alejaron bastante de la visión neoclásica de pintores como Hackert o Tischbein, y trataron de llenar sus cuadros de contrastes de luz, sentimientos y emociones.

Giacinto Gigante fue uno de los pintores que más recurrió a las excavaciones pompeyanas como fuente de inspiración, sobre todo entre los años 1829 y 1832. En las acuarelas, dibujos y litografías de Gigante la gente pasea entre las ruinas, se detiene para contemplarlas o incluso se sienta a dibujarlas. La ciudad es el escenario por el que se desplazan los personajes en diferentes actitudes, y el pintor los retrata como si fuera un fotógrafo. Algunas de las litografías de Gigante fueron publicadas en los dos primeros volúmenes de la renombrada obra de *Fausto y Felice Niccolini* Le case e I monumenti di Pompei disegnati e descritti *(1854-1896). Una de las áreas de Pompeya a la* que el artista iba a recurrir en más ocasiones es la vía de los Sepulcros, donde volvería a trabajar entre 1855 y 1862.

La obra de Gigante influyó muchísimo en los pintores paisajistas del siglo XIX y, especialmente, entre los pertenecientes a la Escuela de Posillipo. Vianelli, Huber, Franceschini o Lanza bebieron de su estilo. Éstos no buscaban realizar un dibujo fiel de los edificios, no se trataba de un trabajo de documentación, sino de una obra de arte que integraba las ruinas en el paisaje, con el Vesubio como fondo cuando la perspectiva de la ciudad lo permitía. La visión realista de los restos excavados, casi fotográfica, aparece también en otros pintores como Enrico Gaeta, de la Escuela de Resina. Sus vistas de diferentes regiones de la ciudad recogen a los personajes que charlan o pasean en actitud natural.

Pero los paisajes van a ir dando paso a los personajes y a los interiores de los edificios. En los cuadros de Federico Maldarelli, hijo del también pintor Gennaro Maldarelli y gran amante de la Antigüedad, las mujeres pompeyanas, retratadas en actitud indolente, son las protagonistas. Domenico Morelli dará un paso más, llevando a las pompeyanas a las

termas y representándolas mucho más sensuales y seductoras. *Un baño pompeyano* (1861), ambientado en las Termas Estabianas, es buena muestra de ello, digno sucesor del *Tepidarium* de Chassériau y precedente de *Un baño* y *Una costumbre predilecta* de Alma-Tadema (amigo de Morelli) y de otros baños de artistas italianos como Giuseppe Barbaglia con su *Baño pompeyano* pintado en 1872. Seducido por el romanticismo y los cambios políticos que llevaron a Italia a su unificación, Morelli utilizó los ambientes romanos de Pompeya como excusa para fomentar una pintura histórica que ensalzaba la nueva nación. Muchos alumnos suyos seguirían sus pasos.

Camillo Miola (discípulo de Morelli), quien buscó representar escenas cargadas de un ambiente dramático cercano a lo teatral, Filippo Carcano, que desde el naturalismo lombardo ofreció una perspectiva diferente de ambientes secundarios del yacimiento como en su obra *Estudio de un interior con ánforas,* y otros, como Giovan Battista Amendola, Filippo Palizzi, Francesco Saverio Altamura, Achille D'Orsi, Cesare Maccari, Giovanni Muzzioli o Giulio Bargellini, se cuentan entre los artistas italianos que hallaron en Pompeya una fuente de inspiración.

La corriente «pompeyista» encontró su espacio también en España, y particularmente de la mano de artistas pensionados en Roma. Era ya habitual que las academias europeas asentadas en la Ciudad Eterna enviasen a sus pensionados a Campania para copiar los vestigios de las ciudades recuperadas. Los más activos habían sido los franceses, que desde el siglo XVIII se habían empleado a fondo en la reproducción de frescos y ornamentos arquitectónicos. También en esa centuria habían llegado a Nápoles algunas jóvenes promesas del panorama artístico español. Sin duda alguna, el caso más reseñable es el del famoso arquitecto madrileño Juan de Villanueva, quien, como ya hemos visto, visitó Herculano y Pompeya en 1764 junto con el pintor José del Castillo cuando regresaba a España después de haber permanecido cinco años pensionado en Roma. Gracias al apoyo de Manuel de Roda, agente de preces del rey de España ante la Santa Sede y tutor de los pensionados de la academia, así como del propio Francesco La Vega, segundo director de las excavaciones de Pompeya desde abril de 1764, pudieron visitar los trabajos que se estaban llevando a cabo en los yacimientos, así como consultar una buena parte de los dibujos que se habían realizado para elaborar los grabados de los tres primeros volúmenes de las *Antichità*. Con toda seguridad, pudieron disfrutar de privilegios de los que no gozaban otros viajeros, puesto que Villanueva y La Vega habían coincidido en Roma cuando este último fue pensionado de la corte napolitana. El arqueólogo era también amigo del director de los pensionados en la Ciudad Eterna, Francisco Preciado de la Vega, interesado como el que más en amortizar las estancias de los jóvenes artistas españoles en Italia. Del mismo modo que, como hemos visto, Juan de Villanueva incorporaba a sus edificios elementos decorativos inspirados en las ruinas exhumadas en el Reino de Nápoles, también José del Castillo llevaría ese repertorio a sus obras. Buena muestra de ello son los numerosos óleos de decoraciones pompeyanas de este pintor que posee el Museo del Prado y que en la actualidad se encuentran en depósito en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Algunos años más tarde, en 1794, un discípulo de Juan de Villanueva interesado en la arquitectura griega, Isidro González Velázquez, también viajaría por el sur de Italia y visitaría Pompeya siendo ya director de las excavaciones La Vega. De esa visita se conserva el dibujo de una columna del Cuartel de los Gladiadores y su recuerdo e influencia en las decoraciones pompeyanas que emprendió en la Real Casa del Labrador y en otros edificios. González Velázquez, a su vez, vería cómo uno de sus alumnos predilectos, Aníbal Álvarez Bouquel, obtenía el primer premio de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pensión de cuatro años en Roma. Éste realizó cuarenta y tres dibujos de monumentos romanos a los que acompañó de una detallada descripción. Se interesó vivamente por las construcciones pompeyanas y su urbanismo y, de manera particular, por los materiales empleados durante la Antigüedad, seducido también por el neo-helenismo que se respiraba fuera de España.

En 1833 visitó Pompeya el arquitecto madrileño Antonio de Zabaleta. Éste había vivido en París entre 1.823 y 1833, lo que le había permitido conocer los proyectos de algunos arquitectos franceses, como Henri Labrouste o Constant-Duffeux, influidos por las obras arquitectónicas de la Antigüedad que habían visitado en el sur de Italia. El viaje de Zabaleta —éste llegaría a dirigir la Escuela Especial de Arquitectura y a codirigir con Amador de los Ríos el *Boletín Español de Arquitectura*—, marcará definitivamente el trabajo de un arquitecto que admiraba Pompeya y la decoración exterior de sus monumentos.

Como decíamos antes, el azar histórico favoreció que algunos pensionados y otros artistas españoles que vivían en Roma pudieran instalarse en Pompeya («*desideratum* del artista y del arqueólogo» como la llamaría Juan de Dios de la Rada) para practicar sus dotes in situ. En 1848 había estallado la revolución y el papa Pío IX se había visto obligado a huir a Nápoles y a solicitar a continuación la ayuda de Austria, Nápoles y España. La reina Isabel II, decidida a acudir en auxilio del pontífice, sobre todo después de la proclamación de la República en Roma en abril de 1849, ordenó que los artistas españoles pensionados en la Ciudad Eterna partiesen hacia Nápoles. Esta coyuntura histórica posibilitó que un grupo de jóvenes artistas, entre los que se encontraban los pintores Francisco Sáinz y Bernardino Montañés, los arquitectos Jerónimo de la Gándara y Francisco Jareño —quien años más tarde diseñaría el edificio neohelénico que alberga la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico en Madrid—, así como los escultores José Pagniucci y Andrés Rodríguez, viviese entre mayo y octubre en el entorno de Nápoles y tomase como modelo de sus obras las ruinas de Pompeya.

Después de trabajar un tiempo en el Real Museo Borbónico, todos los artistas se instalaron en Pompeya para evitar el viaje diario desde Nápoles. Los planos de las Casas de Cástor y Pólux, de la Pared Negra y de la Fuente que realizaron Jareño y Gándara fueron alabados por los embajadores de Roma y Nápoles y por la Academia de San Fernando y recibieron una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856. Las exposiciones nacionales se habían iniciado ese mismo año emulando a los salones franceses, y llegó a convertirse en algo habitual que en dichos eventos se presentasen trabajos de los arquitectos, y también de los pintores, noveles en Pompeya,

puesto que a partir de 1851 los pensionados estaban obligados a dibujar y analizar una construcción helénica. Lo más normal es que se dirigiesen a Pompeya para emprender esta tarea, pues se consideraba que los edificios que allí se podían encontrar eran una imitación tardía del arte griego —aunque, según los académicos franceses, bastante degenerada e imperfecta—, y viajar al entorno de Nápoles resultaba más económico y seguro que dirigirse a Grecia o Sicilia. Hubo incluso una propuesta, presentada por Francisco María Tubino en 1877, que expresaba la conveniencia de que los arquitectos españoles acudiesen a Pompeya para hacer un seguimiento de las excavaciones, como hacían los pensionados del Instituto Arqueológico Alemán, pero la idea no tuvo mucho éxito.

Mientras que los trabajos que Jareño y Gándara realizaron en Pompeya se han perdido, hace algunos años se recuperaron y publicaron las acuarelas que pintó durante la misma estancia Bernardino Montañés. En éstas el pintor pone de manifiesto la admiración por las conocidas ruinas, pero también la influencia de una educación ultracatólica que le empujó a «adecentar» con hojitas de parra y prolongaciones en los vestidos las figuras que mostraban impúdicamente su desnudez en las imágenes pompeyanas.

Las acuarelas de Montañés recogen detalles de las calles pompeyanas, pinturas de casas (algunas hoy perdidas o en muy mal estado) y otros edificios, vistas del Vesubio, paisajes. Sin duda alguna, sentía un especial aprecio por el trabajo llevado a cabo durante su estancia napolitana, puesto que hizo una selección de las láminas de su álbum para regalárselas a su maestro, Federico Madrazo. Nueve años más tarde, Montañés recuperaría la acuarela de las Musas que había hecho en la Casa de Ariadna para utilizarla como fuente de inspiración a la hora de abordar las alegorías de la poesía y la comedia en los bocetos que pintó para decorar el Teatro Principal de Zaragoza.

Aunque los pensionados españoles volvieron a Roma, durante los siguientes años los becarios arquitectos siguieron viajando a la Campania para dibujar los edificios pompeyanos. Los arquitectos Domingo Inza, Francisco de Cubas, Luis Cabello y Aso, así como Alejandro del Herrero y Herreros, realizaron dibujos donde copiaban y restauraban distintos edificios de Pompeya, como el Templo de Isis o la Casa de Salustio. El proyecto de restauración que Francisco de Cubas —marqués de Cubas— elaboró del Templo de Júpiter fue uno de los más apreciados. Según se recoge en un artículo publicado en *La Ilustración Española y Americana,* llevó a cabo un trabajo tan concienzudo y admirable que la academia propuso al gobierno español que aumentase la pensión del joven arquitecto.[195] Francisco de Cubas diseñaría años más tarde, en 1873, el Museo Antropológico de Madrid, donde también se incluyeron elementos decorativos inspirados en Pompeya: unas pinturas de Lozano en las que se representaba la personificación de la cirugía y la medicina.

Las visitas a Nápoles, y por supuesto a Pompeya, por parte de los pintores españoles fueron haciéndose cada vez más frecuentes a lo largo del XIX. Éstos visitaban la Escuela de Bellas Artes, el Círculo Artístico en el Salone Margherita, el Círculo Cultural en el café Gambrinus, centros en los que trabajaban o que eran frecuentados por artistas italianos

[195] Manuel Prieto y Prieto, «El Museo Antropológico», *La Ilustración Española y Americana*, 15/5/1875, p. 307.

como los hermanos Palizzi, o Domenico Morelli. Pero el interés por Pompeya y las antigüedades de los artistas españoles se vería reforzado con la fundación de la Academia Española de Roma el 5 de agosto de 1873, que inauguró su sede en San Pietro in Montorio, en el Gianicolo, el 23 de enero de 1881. La Academia —que había sido ideada e impulsada por Emilio Cautelar, aunque el decreto de su fundación fue firmado ya por Santiago Soler Plá— había llegado un poco tarde (en este momento los artistas se sentían bastante más atraídos por París), pero no demasiado, afortunadamente. A partir de ese momento la institución albergaría a doce becarios que disfrutarían de una pensión de tres años. Los primeros doce meses debían permanecer en Roma, pero los dos años siguientes podían trasladarse a otros lugares de Italia para avanzar en sus trabajos, previo permiso del director del centro.

Una de las primeras obras emprendidas en el seno de la Academia con inspiración pompeyana fue el óleo sobre lienzo titulado *Baño pompeyano* o *Pompeyanas en el baño,* del pensionado Manuel Ramírez Ibáñez (1880). Éste fue su principal trabajo de primer año de beca y obtuvo la calificación honorífica. La escena del cuadro, que, aunque pertenece al Museo del Prado, está depositado en el Museo de Bellas Artes de Badajoz, recuerda el ambiente de los cuadros de inspiración romana de Alma-Tadema y el de otros «baños pompeyanos», como el que pintara Domenico Morelli en 1861. El autor invita a situar la escena en la ciudad sepultada por el Vesubio y no en cualquier otro baño romano, colocando al fondo del mismo una pared pintada con frescos de estilo pompeyano.

Más adelante, en 1901, otro pensionado, Fernando Álvarez de Sotomayor, realizaría su primer trabajo en la Academia con el mismo título, *Baño pompeyano,* obra con calificación honorífica.

Uno de los directores de la Academia que más disfrutó con las pinturas inspiradas en ambientes clásicos fue Vicente Palmaroli, que ocupó el cargo entre 1882 y 1892. Muy influido por la obra de Alma-Tadema y Frederic Leighton, Palmaroli pintó varios cuadros inspirados en la Antigüedad, como *Dedicado a Minerva* y *La tentación*. El artista admiraba los restos excavados en Pompeya, por lo que envió a más de un alumno de la Academia, como Enrique Simonet y Eugenio Álvarez Dumont, a Nápoles y eligió que ejecutasen copias de frescos pompeyanos a pesar de que en su segundo año de beca debían reproducir obras realizadas entre el siglo XIII y la época de Rafael. El primero de los becarios, Enrique Simonet, propuso al director copiar cinco frescos pompeyanos, de los cuales finalmente llevó a término el que representa a Baco y Ariadna, procedente de la Casa del Citarista y conservado en el Museo de Nápoles. La copia fue juzgada como «inferior a lo que debía esperarse». «Calificación honrosa» recibió, en cambio, el trabajo de su compañero de la quinta promoción, Eugenio Álvarez Dumont, que copió el fresco de Herculano *Hércules y Telefo,* conservado en el Museo de Nápoles, y que había sido elegido por Palmaroli entre las cinco obras propuestas por el becario, aunque era la única que pertenecía a época antigua. El becario le dio el título de *Telefo alimentado por la cierva,* y bien porque se encontrase mal clasificada en el propio museo, bien porque no le interesaban los detalles arqueológicos y no prestó la suficiente atención, identificó la obra con un fresco

pompeyano, aunque se trata en realidad de una pintura hallada en la basílica de Herculano. Probablemente la importancia otorgada a Pompeya dejaba en un segundo plano los hallazgos producidos en los yacimientos del área vesubiana, y para muchos de los visitantes del museo todo lo que allí se podía contemplar procedía de Pompeya, del mismo modo que toda s las decoraciones de interiores eran de estilo «pompeyano».

Por supuesto, la invitación y obligación de practicar con temas pompeyanos en la Academia Española en Roma afectaba también a los artistas que acudían al centro desde otras latitudes. Éste es el caso del pintor peruano de padre español Daniel Hernández Morillo, quien realizó, durante su estancia en la Ciudad Eterna en la década de los setenta, cuadros de pequeñas dimensiones que representan costumbres pompeyanas, como uno en el que aparecía una mujer instando a sus hijos a leer las obras de Virgilio.[196] Morillo estuvo muy vinculado a Fortuny y a la estética clasicista.

Mariano Fortuny vivía en Roma desde 1858. Casado con una hija de Madrazo, pasaba largas temporadas en la costa napolitana, donde pudo entrar en contacto con los pintores posilipistas y visitar las ruinas de las ciudades sepultadas. Se aficionó al coleccionismo de antigüedades —cerámicas, armas—, que acumulaba en su estudio romano y utilizaba como fondo ornamental de sus cuadros. Para cuando la muerte le llegó en Roma en 1874, su estilo ya había influido determinantemente en los jóvenes pintores españoles que visitaban Italia.

En la misma época en la que Palmaroli dirigía la Academia Española de Roma, concretamente en 1885, llegaba a la Ciudad Eterna becado por la Diputación Provincial de Valencia uno de los pintores de mayor renombre de la época, Joaquín Sorolla Bastida. Como el resto de los pensionados, frecuentó los talleres de Francisco Pradilla, José Villegas y Emilio Sala y viajó por Italia. Inspirado por el contacto directo con los restos de la Antigüedad, pintó *Bacante en reposo* y *Danza báquica,* aunque parece que su acercamiento a escenas de ambiente romano se produjo antes de su llegada a Italia, pues ya en 1883 había pintado en Valencia *Mirándose en la fuente,* óleo sobre tabla que representa a una joven romana contemplando su imagen en el agua.

Sucesor de Palmaroli en la dirección de la Academia fue un pintor romántico y pompeyista de renombre, Alejo Vera Estaca, que ocupó el cargo entre 1892 y 1898. Alumno de Madrazo —como ya hemos visto, fundador de una revista, *El Artista,* que recoge el ideal estético del Romanticismo—, había viajado a Italia por primera vez en 1859 y pudo vivir en Roma desde 1860 gracias a una beca concedida por el banquero Miranda. Vera quedó vivamente impresionado por los restos de la Antigüedad, especialmente por aquellos que había podido contemplar en Pompeya y que fueron fuente de inspiración en acuarelas, dibujos y pinturas. En 1878 fue nombrado pensionado de mérito de la Academia de Roma y abandonó su puesto de profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Seducido tanto por los restos arqueológicos pompeyanos, que había estudiado a fondo,

---

[196] Este dato aparece mencionado en un artículo titulado «La pintura española en Roma», *La Ilustración Española y Americana,* 30/05/1879, p. 367.

como por las tendencias que habían marcado los pintores neogriegos como Jean-Louis Hamon y, probablemente, por la obra de Bulwer-Lytton, Vera llevó a cabo varias obras que le hicieron ser conocido como el pintor español de los temas pompeyanos, aunque, hay que decirlo, la fama iba a llegarle, sobre todo, por un cuadro que exaltaba el valor de los antiguos hispanos, *Los últimos días de Numancia* (1880).

En *Una tienda de joyas en Pompeya* el pintor trató de recrear, como *Old China Shop (Pompeii)* de Hamon, una escena cotidiana. En *Un tocador pompeyano* y *Una señora pompeyana en el tocador* se acerca más al gusto burgués que reclamaba obras con las que esta clase pudiese sentirse identificada. *La Ilustración Española y Americana* recogió un grabado de su cuadro *Dama pompeyana en su tocador* y destacó los estudios que el pintor había realizado en Pompeya y que podían plasmarse en ésta y otras obras, donde reunía «el fruto de sus provechosas observaciones».[197] *Una señora pompeyana en el tocador* —en paradero desconocido, aunque probablemente sea el que publicó *La Ilustración Española y Americana* con el título *Dama pompeyana en su tocador*— recibió la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1871, la cruz de Carlos III, la medalla en la Exposición Universal de Filadelfia en 1876 y una mención honorífica en la Exposición Internacional de Viena en 1882. Es más que probable que quienes lo contemplaban pudieran identificar con relativa facilidad este tocador con varios elementos del de Julia descrito por Bulwer-Lytton en el capítulo 7 del libro III de *Los últimos días de Pompeya.* Antes de ejecutar esta obra, Vera había hecho algunos trabajos semejantes en pequeño formato como *Doncella peinándose,* donde también se muestra una habitación decorada con pinturas pompeyanas en la que cuatro mujeres atienden a una dama.

Alejo Vera también llevaría el gusto por la Antigüedad clásica a la decoración, pintando, antes de viajar como pensionado de la academia en Roma, el techo del salón-comedor de la casa-palacio de Santoña, actual sede de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid, donde representó una *Alegoría de la abundancia.*

Sin embargo, los estudios más profundos sobre los descubrimientos pompeyanos realizados por Vera se llevaron a cabo durante su segunda etapa en Italia. El pintor, como los demás pensionados de la academia, viajó a Nápoles y visitó las excavaciones y el museo, y contempló con interés los hallazgos y realizó dibujos de pequeño formato en los que copió edificios, muebles y frescos, apuntes al óleo, bocetos y cuadernos de campo que podrían serle útiles en el futuro.

Alumno de Alejo Vera fue Juan Luna Novicio, pintor nacido en Baloc (Filipinas) y representante, asimismo, de la corriente pompeyista. Sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, la obra de Vera y probablemente también la de Alma-Tadema, así como *Los últimos días de Pompeya* de Bulwer-Lytton hubieron de influir en el gusto de este pintor por los ambientes inspirados en la Antigüedad. Luna había viajado a Roma con su maestro en 1878, por lo que era inevitable que se trasladase a Nápoles y visitase los restos arqueológicos campanos que tal vez ya le resultaran familiares gracias a la lectura de la obra de Bulwer-Lytton. *La belleza feliz y la esclava ciega,* óleo sobre lienzo presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1881, está inspirado directamente en ella, en el

[197] *La Ilustración Española y Americana,* 22/08/1877, pp. 115 y 121.

capítulo con el mismo nombre «*The happy beauty and the blind slave*» (cap. 6 del libro II), que recoge la escena en la que la joven esclava ciega enamorada de Glauco, Nydia, llega a casa de Ione con un jarrón de flores regalo de Glauco. Aunque el cuadro se ha perdido, lo conocemos gracias a un grabado publicado por la revista *La Ilustración Artística* en el año 1887 (14 de marzo), donde aparecen los elementos más significativos de la descripción que hace Bulwer-Lytton, enriquecidos por el exhaustivo conocimiento de la arquitectura y el mobiliario romano que Luna había adquirido en Nápoles: la esclava con la mirada perdida lleva en su regazo un jarrón con flores mientras la bella Ione la recibe sentada y rodeada por sus sirvientas.

Gracias a otra publicación periódica, en este caso *La ilustración Española y Americana,*[198] sabemos que Luna pintó otro cuadro, titulado *Pompeya,* donde se representaba a dos jóvenes damas tumbadas sujetando dos galgos que pretendían dar alcance a unas palomas que revoloteaban por la estancia. En la explicación que se hace del grabado de este cuadro en la revista se destaca la admiración que inspira esta ciudad en el mundo civilizado, no sólo por la desgracia sufrida, sino también, dice textualmente, «por ser el recuerdo fehaciente de la antigua civilización romana». La influencia del trabajo llevado a cabo en Pompeya por Juan Luna Novicio, así como su interés por la Antigüedad romana, se plasma también en *Spoliarium* (donde muestra con brutalidad la muerte en el anfiteatro) y en *Muerte de Cleopatra.* Este último recoge el gusto egiptizante que también triunfa en esta época gracias, entre otras razones, a los hallazgos de elementos, edificios y decoraciones egipcias en la ciudad sepultada por el Vesubio. Recordemos que el Templo de Isis, aparte de ser uno de los primeros edificios excavados, entre 1764 y 1766 —cuando los grandes templos del antiguo Egipto eran prácticamente desconocidos para los europeos—, también había alimentado la mente de artistas y literatos, entre ellos el propio Bulwer-Lytton.

No era en absoluto infrecuente encontrar grabados de cuadros inspirados en ambientes pompeyanos en este tipo de publicaciones periódicas. *La Ilustración Artística* incluyó en sus números de 10 de enero y 11 de julio de 1887 el grabado del cuadro de Agustín Salinas Teruel *La canción de Tessalia.* El autor, que en 1882 había conseguido una pensión de la Diputación de Zaragoza para ampliar sus estudios de pintura en la Academia Española de Roma durante tres años, viajó por Italia familiarizándose con los movimientos artísticos napolitanos. Inspirado por *Los últimos días de Pompeya,* Salinas pintó, con volcán humeante al fondo, a la tesalia Nydia cantando para su amado Glauco y la bella Ione, lo que le valió el certificado de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1887. En otras obras de inspiración clásica, como *Vestal romana,* seguirá dejando traslucir su conocimiento de los ambientes y decoraciones pompeyanas.

Las publicaciones periódicas, o más bien sus lectores, se sentían seducidas por el tema pompeyano, al margen de que los autores de los cuadros que incorporaban a sus páginas fuesen españoles o extranjeros, o que ni siquiera conociesen su nombre. *La Ilustración Española y Americana* recoge en agosto de 1873 un grabado de un cuadro que representa una tahona pompeyana, realizado por un pintor inglés —del que no se indica el nombre— que habría recorrido las ruinas recordando las escenas de la obra de Bulwer-Lytton.

[198] 24 de agosto de 1884.

Asimismo, *La Ilustración Artística* publica en noviembre de 1885 un grabado del cuadro *Vendedora de flores en Pompeya,* de Heva Coomans, hija de un pintor pompeyista de renombre en su época, el belga Joseph Coomans. Son sólo dos ejemplos del interés que suscitaban estas obras frente a la indiferencia que despertaban los artistas que las habían creado: ni se menciona al anónimo pintor inglés de la tahona pompeyana, ni se escribe correctamente el nombre de la hija de Coomans, que aparece como «Héra» en vez de Heva. De hecho, podrían haber incluido un grabado del cuadro que había presentado Miguel Castaño Guerrero a la Exposición Nacional en 1884, prácticamente con el mismo título del de Heva Coomans, *Vendedora de flores pompeyana,* pero no lo hicieron. La verdad es que no sabemos muy bien qué criterios guiaban a los periodistas a la hora de seleccionar sus imágenes pompeyanas.

Tampoco era infrecuente encontrar cuadros pompeyistas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Todos los pintores a los que estamos aludiendo y que habían pasado gran parte de su formación en Italia así lo hicieron, y algunos más también. En 1895 obtuvo mención de honor el cuadro *Tocadorde una dama romana* de Juan Giménez Martín, pensionado también en Roma, donde se vio influido tanto por las antigüedades clásicas, como el resto de sus compañeros, como por la obra de Fortuny. *Tocador de una dama romana,* actualmente en el Congreso de los Diputados en Madrid, tiene influencias de la obra pompeyista de Alejo Vera y de su cuadro *Dama pompeyana en su tocador,* que muy probablemente, como ya señalaron E. Arias y A. Gil, representa la escena de *Los últimos días de Pompeya* en la que Nydia visita en sus estancias privadas a la bella Julia, enamorada también de Glauco. Hay muchos elementos que se repiten: la joven dama contemplándose en el espejo, la criada atareada en su peinado o aquella otra que porta el cofre con las joyas. Sin duda alguna, ambos se inspiraron en la obra de Bulwer-Lytton, y Giménez Martín en la de Vera Estaca.

Si en el estilo pompeyista la literatura influyó en la pintura y viceversa, también éstas, a su vez, influirán en el cine. La crítica no duda en la actualidad en admitir que el cuadro *Los últimos días de Pompeya,* del madrileño Ulpiano Checa, que había sido también artista pensionado en Roma y que obtuvo con este lienzo la medalla de primera clase en la Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte de Dijon en 1900, inspiró las escenas de la erupción del Vesubio en la película de Mario Bonnard *Los últimos días de Pompeya* (1959, Italia/España). Tanto Checa como Bonnard beben de la obra de Lytton, pero el cineasta encuentra en el cuadro del primero el movimiento que necesita imprimir a las escenas más dramáticas de la película, a través del galope de los caballos abriéndose paso entre la atemorizada multitud que corre sin rumbo. Hay que tener en cuenta que Checa se inspiró frecuentemente en la Antigüedad y reflejó con gran precisión las escenas del mundo romano con elementos que había estudiado in situ como puede verse en *Numa y la ninfa Egeria, La invasión de los bárbaros, Carrera de cuadrigas en el circo romano, Enamorados en Pompeya, Flirteo antiguo, La saturnal* o *Las amazonas.*

La nómina de artistas españoles que encontraron en Pompeya una fuente de inspiración

es mucho más numerosa. Arcadio Mas Fondevila, Baldomero Galofre, Jaime Morera, Casto Plasencia, José Moreno Carbonero, Antonio Muñoz Degraín, José Garnelo y Antonio Alsina, son sólo algunos nombres más, aunque siguen sin ser todos los que han mantenido viva a través del arte a la «ciudad muerta».

> ¡Qué doloroso anhelo por lo que ya no existe
> despiertan esas ruinas de majestad sagrada!

DIVA EN EL TEATRO Y LA ÓPERA

Los escenarios pompeyanos que habían seducido a viajeros, escritores y artistas habrían de encontrar también su espacio en las representaciones teatrales y operísticas. Fue Emma Hamilton, la famosa esposa de sir William Hamilton y amante del almirante Nelson, pionera en este tipo de lides. Como ya hemos mencionado, la que fuera musa de George Romney, retratada como Ariadna o Bacante con volcán humeante al fondo por la pintora Marie Louise Élisabeth Vigée-Lebrun, solía deleitar a los invitados de su esposo recreando mitos y personajes femeninos de la Antigüedad ---Medea, Ariadna, Ifigenia, Niobe... — que William Hamilton le había enseñado en sus colecciones de cerámicas y esculturas, en las láminas de sus libros y en las pinturas de Pompeya y Herculano. Eran «actitudes», como se decía entonces, de las que habla Goethe en su *Viaje a Italia:*

> También me llamó la atención una caja puesta en vertical, abierta por la parte delantera, pintada de negro por dentro y rodeada por un suntuoso marco dorado. El hueco tenía capacidad suficiente para dar cabida a una persona erguida, y llegamos a saber que aquel amigo del arte y de las muchachas no se contentaba con ver la bella criatura como estatua animada, sino que quería deleitarse viéndola también como un cuadro inimitable, de modo que a veces la pintaba dentro de este marco dorado, vestida con trajes de diversos colores ante el fondo negro, a imitación de las antiguas pinturas de Pompeya e incluso de obras maestras recientes.

La pintora Angelica Kauffmann retrató a lady Hamilton representando a Talía, y Frederick Rehberg la inmortalizó realizando esas «actitudes» en unos dibujos que fueron grabados por T Piroli,[199] lo que sirvió de precedente para que otros pintores dibujasen a muchachitas en poses semejantes a las de las danzarinas de las pinturas pompeyanas y herculanenses. *Antes del baile de máscaras,* de Marguerite Gérard, o las miniaturas de Jean Guérin son buenos ejemplos de este tipo de representaciones.

Podemos decir que la primera vez que Pompeya influye en la ópera es a finales del siglo XVIII y nada más y nada menos que en la obra de uno de los compositores más afamados de la historia de la música, Wolfgang Amadeus Mozart. El músico había visitado Pompeya en 1770 y parece ser que se había sentido especialmente impresionado, como casi todos, por el Templo de Isis. Fue eso lo que le inspiró, entre otras cosas, *La flauta mágica* (con

[199] *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples with Permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton,* Londres, 1794.

libreto de Emanuel Schikaneder), que en su estreno en Viena el 30 de septiembre de 1791 contó con unos decorados que reproducían el famoso Iseo pompeyano. Napoleón aún no había emprendido su expedición a Egipto; por tanto, las ilustraciones del Templo de Isis en Pompeya eran prácticamente las únicas que se podían utilizar para intentar recrear un ambiente oriental. Cuando el alemán Karl Friedrich Schinkel realice los decorados para *La flauta mágica* en 1815 ya no necesitará recurrir a Pompeya, pues contará con los magníficos dibujos de los templos egipcios que habían realizado los artistas al servicio de Napoleón. Pero Pompeya no le era en absoluto desconocida, ya que había decorado en estilo «pompeyano» algunas salas del castillo de Federico Guillermo IV en Berlin y de la Villa de Charlottenhoff en Potsdam.

Que los pintores fuesen a su vez escenógrafos era lo habitual. Muchos de los que se inspiraban en las ruinas trasladaban sus obras y su conocimiento de las excavaciones a los decorados. Recordemos cómo Jean-Louis Desprez llegó a ser tan conocido por los numerosos dibujos que había hecho, entre otros, de los restos pompeyanos, que fue nombrado director de estenografía de la Ópera de Estocolmo. Más tarde, Luigi Bazzani también compatibilizaría su tarea como pintor y como escenógrafo. Sus dibujos y acuarelas de las ruinas pompeyanas, sobre todo las que realizó de la Casa de los Vetios, fueron especialmente valoradas, y catorce de sus bellas composiciones fueron incluidas en una publicación científica escrita por el arqueólogo de Pompeya más importante de la primera mitad del siglo XX, Amedeo Maiuri *(Pompei,* 1928).

Una de las estenografías más espectaculares inspiradas en las ruinas pompeyanas se elaboró para la representación de la ópera *L'ultimo giorno di Pompei (El último día de Pompeya),* de Giovanni Pacini, con libreto de Andrea Leone Tottola. *L'ultimo giorno di Pompei* se estrenó en el Teatro San Carlo de Nápoles en honor de la reina María Isabel de Borbón (hija del rey Carlos IV de España y esposa del rey Francisco I) el 19 de noviembre de 1825. La ópera fue representada en Milán, Viena y París e interpretada por algunos de los mejores cantantes de la época, como el tenor Giovanni David. También pudo verse en Madrid, donde fue estrenada en el Teatro del Príncipe en septiembre de 1830.

A pesar del título, no tiene nada que ver con la famosa novela de Lytton, ya que se estrenó nueve años antes. Otra ópera posterior, *Ione,* sí que se adapta a la famosa obra del británico. Su compositor, Enrico Petrella, puso música a un libreto en cuatro actos de Giovanni Peruzzini, que centraba su atención en la protagonista de *Los últimos días de Pompeya.* La ópera fue estrenada en Milán en 1858 y representada en otras ciudades del mundo, como por ejemplo enValencia en 1870. En 1899, Manuel Font Fernández de la Herranz convirtió una de las arias de *Ione* en marcha procesional. Los éxitos de *El último día de Pompeya* e *Ione* conducirían al estreno en el Teatro Imperial de la Ópera de París el 4 de marzo de 1859 de *Herculanum,* la réplica de la otra gran ciudad sepultada, al éxito de la ópera de tema pompeyano. La ópera de Félicien David, con libreto de J. Méry y T. Hadot, volvía sobre el tema del cristianismo enfrentado a las pasiones desenfrenadas y a la lujuria.

Pero volvamos a la ópera de Pacini. A lo largo de tres actos, *El último día de Pompeya*

cuenta la historia de Salustio y su esposa, Octavia. Salustio acaba de alcanzar la magistratura más importante de la ciudad, algo que no había gustado al tribuno Apio Diomedes, por lo que trama una terrible venganza. Después de haber tratado de seducir, sin éxito, a la fiel Octavia, introduce en el cortejo de la mujer de Salustio a un joven, Clodio, disfrazado de chica. Cuando se dirigen al teatro, los compinches de Apio Diomedes desvelan la auténtica personalidad de Clodio y acusan a Octavia de haber deshonrado a su marido escondiendo a su amante disfrazado. Salustio sufre atormentado por la tesitura en la que se encuentra, pues, a las dudas por la posible infidelidad de su mujer se añade el hecho de que, al ser la autoridad más importante de la ciudad, debe presidir su juicio. Cuando se está llevando a cabo el proceso, estalla el volcán. Apio lo interpreta como una señal divina que indica la culpabilidad de Octavia, y el pueblo, asustado, pide a Salustio que condene a su mujer a ser sepultada viva. Pero las explosiones se suceden con tanta intensidad, que Apio y Publio —su cómplice—, aterrorizados, deciden decir la verdad por si los dioses, provocando la erupción, están castigando su afrenta. El pánico se desata ante la inminencia del peligro, circunstancia que es aprovechada por Salustio para huir con su mujer y su hijo, mientras Apio y Publio mueren sepultados por la lava del volcán.

Al margen de la calidad de la música y el libreto, que ha sido bastante cuestionada, lo cierto es que la ópera contó con unos decorados verdaderamente sensacionales, en los que colaboraron Antonio Niccolini —director de escena en el Teatro San Carlo— y Alessandro Sanquirico. Éstos trataban de reproducir algunos de los edificios más importantes excavados hasta el momento en Pompeya: el atrio de la Casa de Salustio, la puerta de Herculano y la vía de los Sepulcros, el foro, el pórtico del Teatro Grande, la basílica, el jardín de la Villa de Diomedes, un subterráneo desde donde se veía la vía de los Sepulcros y, por supuesto, el Vesubio. La reproducción no era exhaustiva, pues tenía que adaptarse a las necesidades del guión, al propio escenario y a lo que los espectadores esperaban encontrar. El atrio de la Casa de Salustio no era exactamente el de esta casa, y el foro y la basílica se «reconstruyeron» adaptándolos al espacio del escenario y a las necesidades de la representación. Los decorados eran tan importantes como el propio libreto, por lo que parece que algunas veces hubo que adaptar los acontecimientos que se contemplaban en el guión a los escenarios pompeyanos que se pretendía mostrar ilustrando el devenir de personajes considerados reales.

El último día de Pompeya era heredera del melodrama francés que buscaba llegar a sus espectadores con imponentes decorados que reconstruían catástrofes naturales y que los anglosajones readaptaron en el siglo XIX en los pirodramas, unas representaciones teatrales dirigidas a un público más amplio y menos exquisito que el que acudía a la ópera.

Los pirodramas gozaron de gran éxito en Inglaterra durante el siglo XIX. Se trataba de grandiosas representaciones en las que se emulaban colosales catástrofes con efectos especiales que hacían caer parte de los escenarios y simulaban incendios y explosiones con recursos pirotécnicos y luminosos. Algo así como el antepasado del cine, pero con más

riesgos y, seguramente también, emociones. Por supuesto, el argumento de *Los últimos días de Pompeya* (uno de los más exitosos entre los *Toga Plays* o melodramas de ambiente romano decadente y procristiano) era óptimo para ser representado como pirodrama con una ciudad arrasada por las llamas y la lava del volcán, y así se llevó a los escenarios en varias ocasiones para deleite de un público seducido por la destrucción en directo. Fue *The Last Days of Pompeii* de James Pain uno de los pirodramas que gozó de mayor fama, y fue representado con gran éxito desde la segunda mitad del siglo XIX en Gran Bretaña y Estados Unidos. El 12 de junio de 1885, por ejemplo, la representación se anunció con todo lujo de detalles en *The New York Times* como «*A Drama in Pyrotechnics. The Last Days of Pompeii enacted at Manhattan Beach*». Los fuegos artificiales estallaban tras el Vesubio que lucía imponente en el decorado, las fogatas se multiplicaban para dar mayor realismo a la escena, las columnas (cuyos amarres se cortaban en el momento preciso) se abatían sobre Arbaces, y el público se deleitaba contemplando en vivo las desgracias que habían asolado Pompeya hacía cientos de años. Las representaciones eran multitudinarias y sólo se veían amenazadas por la lluvia —que impedía la simulada explosión del volcán— o la ausencia total de viento, que cernía la nube de pólvora sobre el público como las cenizas que se habían abatido en 79 sobre los mismísimos pompeyanos. Las primeras películas basadas en los últimos días de Pompeya tuvieron un excelente precedente en estas magnas representaciones.

Gracias a las representaciones de Pain, los pompeyanos iban a convenirse en un reflejo de lo que era la sociedad americana, sobre todo la neoyorquina, de finales del XIX y comienzos del XX. El Vesubio venía a ser una metáfora de la fuerza desencadenada por un moderno capitalismo industrial. Los hombres y mujeres que disfrutaban del desastre pompeyano las noches de verano en Coney Island (tan conocida por su parque de atracciones) tenían ante sus ojos los avances de la era industrial. La gente llamaba a Caney Island fire *island*, «la isla de fuego», por la espectacular iluminación que simulaba la erupción del volcán durante las actuaciones, y los actores que representaban a los gladiadores luchando en el anfiteatro o las actrices que daban vida a las bailarinas pompeyanas ocupaban un segundo plano frente a los efectos especiales que los espectadores tenían ante sus ojos. La tecnología y las máquinas habían llegado a la industria, pero también a los espectáculos de masas.

Otros lugares también vivirían estas simulaciones en directo, aunque difícilmente con el mismo realismo que las promovidas por Pain. Roma, por ejemplo, conmemoró el 21 de abril de 1891 su fundación iluminando el Coliseo y el foro de tal manera que simulasen la erupción del Vesubio.[200] También en la propia Pompeya se hicieron representaciones que trataban de recrear la vida de la ciudad y especialmente uno de los espectáculos que más atraían a los contemporáneos: los que se celebraban en el anfiteatro. Un año después del terremoto que asoló la isla de Ischia el 28 de julio de 1883, y con el fin de recaudar fondos que paliasen las terribles pérdidas que se habían producido, tuvo lugar en el anfiteatro una recreación de los juegos que deleitaban a la población de Pompeya antes de su

---

[200] Se hace eco de ese acontecimiento, de nuevo, *La Ilustración Española y Americana* (8/5/1891, pp. 289-290), aunque de manera colateral.

desaparición. Combates de gladiadores, carreras de cuadrigas, desfiles de personajes vestidos a la romana hicieron las delicias de cuantos asistieron a semejante representación, entre ellos dos españoles, Carlos Groizard y el escultor Mariano Benlliure. Ambos publicaron sus impresiones sobre este acontecimiento en *La Ilustración Española y Americana,* el primero mediante un artículo y el segundo con dos dibujos que intentaban plasmar el contraste entre los actores y figurantes que interpretaban el papel de romanos y los asistentes al espectáculo.[201] Por cierto que Mariano Benlliure sería director de la Academia Española de Roma entre 1902 y 1903.

Más grandiosa aún fue la representación que se llevó a cabo en Pompeya impulsada por el fascismo. Alentados por el proyecto de Mussolini, que pretendía reconstruir la antigua gloria de Roma y su imperio, en 1927 se celebraron algunas recreaciones de luchas de gladiadores en el anfiteatro, así como representaciones de obras clásicas en el teatro y visitas al yacimiento durante la noche. La política fascista pretendía mostrar al mundo y a los propios italianos que la restauración del imperio era posible y podía alcanzarse a través de sus manifestaciones más fácilmente reconocibles. Roma, la capital, era el centro, pero Pompeya ofrecía más facilidades para acercar al gran público la magnificencia de la época imperial.

Pero a Pompeya aún le quedaba por ver un espectáculo más. En 1972 Pink Floyd grabó en el anfiteatro el concierto *Live at Pompeii.*[202] El escenario era espectacular, aún más teniendo en cuenta que no había espectadores, sólo el grupo de rock británico centrando toda la atención en sus canciones y en las ruinas. Una experiencia que a muchos otros grupos musicales les gustaría repetir.

En España también tuvieron sus secuelas las representaciones teatrales inspiradas en la obra de Bulwer-Lytton, aunque sin el despliegue de medios que hemos visto en otros lugares. La noche del 6 de marzo de 1892 se estrenó en el Teatro de Novedades de Madrid la obra *Pompeya: drama histórico de espectáculo en cuatro actos, dividido en quince cuadros en prosa y verso,* de Juan Espantaleón.[203] No sabemos cómo fueron los decorados de las representaciones, pero las descripciones que aparecen en el guión muestran que el autor pretendía dotarlos de la grandiosidad que requería el argumento. Ésta es la explicación que sitúa la escena que abre el cuadro 7° del acto segundo:

> Fantástico y brillante salón de los festines en el palacio de Arbaces. Graciosos y ligeros grupos de columnas de oro y guirnaldas de flores se elevan hasta la techumbre, formada ésta con transparentes pabellones de paños azules, salpicados con estrellas de plata. Algunos grupos aéreos, que representan los pasajes más voluptuosos de la religión pagana, como Adonis recostado en los brazos de Venus; Diana en el carro de la luna, contemplando el sueño del joven Endimión; Leda acariciando a Júpiter, etc. Varios trípodes de exquisitas maderas y oro sostienen artísticos pebeteros que exhalan en blancas espirales de humo las esencias de la mirra y el

---

[201] *La Ilustración Española y Americana,* 8/6/1884, pp. 351-353, 356. La revista ya se había interesado por la catástrofe de Ischia en su número del 8/8/1883.
[202] Adrian Maben, Bélgica/Francia/RFA, 1972 (DVD Universal 2003).
[203] Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid, 1892.

incienso. En el centro, una gran mesa con manjares y licores en copas de cristal de rosa y oro.

La obra se adapta a la trama general de *Los últimos días de Pompeya,* subrayando la importancia del cristianismo y las dudas de algunos personajes en las creencias de la religión pagana. «Hay tanto de sangriento e inhumano en nuestras prácticas religiosas —dice Glauco a Ione—. ¡Pobres mártires!». Su amada se sorprende ante esta reacción y le pregunta el motivo, a lo que Glauco responde: «La última palabra que pronunció mi padre fue el nombre de Jesús». Seguramente los espectadores sentirían un escalofrío al escuchar la sincera confesión del protagonista.

¿Qué tipo de medios se emplearon para dar verosimilitud a la erupción? No lo sabemos, pero desde luego pretendía darle el mayor realismo posible según se deduce de su descripción, que podría ser casi la del cuadro de Brjullov

> Acláranse algo las tinieblas y se presenta una de las calles de Pompeya, por donde corren toda clase de personas; señores seguidos de sus esclavos; madres y padres con sus hijos pequeños en los brazos; otros cargados de objetos de valor, etc.; pero en todos se verá al resplandor de los relámpagos, rostros llenos de espanto y dolor. Terribles ruidos subterráneos y terremotos, sin que deje de aumentar la lluvia de cenizas, lava y piedras encendidas.

Paradojas del destino, el teatro donde se representó por primera vez *Pompeya,* el Novedades, fue pasto de las llamas al producirse un espectacular incendio el 23 de septiembre de 1928 mientras se estaba representando la zarzuela *La mejor del puerto.* Murieron alrededor de ochenta personas y hubo cientos de heridos.

ESTRELLA DE CINE Y TELEVISIÓN

Cuando Pompeya llegó al cine, ya se había ensayado con las emociones que acercaban a los espectadores a la vida y la muerte de esta ciudad en las representaciones teatrales y operísticas, en las recreaciones multitudinarias y en los pirodramas. Pero el séptimo arte podía nutrirse, además, de otra experiencia que había procurado a los amantes de la historia de Roma una visita virtual a la Antigüedad. Se trataba del Pompeyorama, una construcción que, a través de algunos artificios ópticos, creaba en los espectadores la ilusión de entrar en la antigua ciudad campana, compartiendo con sus habitantes diferentes momentos de la vida cotidiana en distintos espacios. Robert Burtford instaló este tipo de panorámicas en Londres entre 1823 y 1824, y Carl Georg Enslen en Alemania, cosechando ambos un gran éxito. Giacomo Luzzati montó también el famoso artilugio en el Giardino Nazionale de Nápoles, donde pudo verlo en 1869 Lázaro Bardón, quien transmitió una excelente descripción del mismo en su *Viaje a Egipto.*

Según el catedrático de griego (de cuya visita a Nápoles y Pompeya ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior), el Pompeyorama era un pequeño edificio de tres salones cuyo destino era representar dobles vistas (una en ruinas y otra reconstruida) de los principales monumentos de Pompeya, incluyendo personajes que daban vida a esos

espacios. A Bardón le pareció absolutamente fascinante:

> La ilusión llega a su colmo, y apenas acierta uno a darse cuenta de que realmente no sueña. No es esto sólo: en el tercer salón al poniente represéntanse doce cuadros de costumbres pompeyanas. Los sitios en que tienen lugar esas escenas han sido reparados conforme a sus restos arquitectónicos; los hechos de la historia y obras arqueológicas; y las personas y trajes, ajustados a las diferentes pinturas halladas en Pompeya, que todavía pueden verse allí mismo en sus paredes o dentro del museo, aunque en tamaño natural: el orden con que van es arbitrario.

Según cuenta el helenista, era algo espectacular, una «verdadera escuela arqueológica». Sus amigos tuvieron que ir a buscarle más de una vez para sacarle de allí casi a rastras. El Pompeyorama incluía doce cuadros que resultaban hasta tal punto reales que el visitante podía acabar llorando, rendido por la emoción. Comenzaba con una escena de banquete y continuaba con una visita a la palestra y al mercado, una carrera de carros, un sacrificio en el Templo de Júpiter, unas bodas en el Templo de Venus, una lucha de gladiadores en el anfiteatro, una jornada de elecciones en el foro, una escena de juicio en la basílica, una recreación de los disturbios del año 59 en el anfiteatro, un funeral en la vía de los Sepulcros y, evidentemente, la explosión del volcán (que data el 13 de septiembre) y el fin de Pompeya. Las sensaciones vividas por los espectadores que entraban en este último cuadro debían de ser muy intensas a tenor de la descripción que hizo Bardón:

> En medio de violentísimos terremotos, aberturas del suelo y una oscuridad sin ejemplo tres días seguidos, interrumpida sólo por la frecuencia de los relámpagos y el brillo del rayo, aquellos desventurados hacen hogueras, y encienden teas que apenas resisten a la fuerza de los huracanes. Alzando las manos al cielo y exhalando ayes lastimeros caen muchos de ellos asfixiados por los ardientes gases (mofete) en la mayor desesperación. Otros huyendo montados en carros se extravían, atropellan a los de a pie, se entrechocan y hacen pedazos. Las bestias sueltas corren espantadas entre la multitud convirtiendo las calles y plazas con sus herrados pies en inmensa trilla de miembros humanos. Las casas y templos se desploman y derrumban con estruendo; todo es horror y confusión. Los gritos y gemidos dejan de oírse por completo; la lluvia asoladora de fuego, piedras, cenizas y agua hirviendo continúa en las tinieblas; y la culta y floreciente Pompeya desaparece por diez y ocho siglos sepultada. Pero esto es demasiado fuerte, y no quiero afligir más al lector.

No cabe duda de que este tipo de representaciones y montajes acercaba Pompeya a un público cada vez más amplio. Ya no se trataba sólo de ver unos restos arqueológicos, se trataba de reconstruirlos para unos espectadores que buscaban el realismo y las emociones fuertes. Quienes estaban dispuestos a responder a esta demanda iban a encontrar en el cine un gran aliado.

Los primeros directores que vieron el filón que supondría llevar la destrucción de Pompeya al cine fueron los italianos. La primera versión de *Gli ultimi giorni di Pompei (Los últimos días de Pompeya)*, dirigida por Luigi Maggi, es de 1908, y tuvo un gran éxito en Italia y otros países. El mismo año Cines produjo *La rivale*, conocida también como *Scene*

pompeiane, y en 1909 *La martire pompeiana.*

En 1913 se estrenaron dos peliculas con el mismo título *(Gli ultimi giorni di Pompei)*, una dirigida por Giovanni Enrico Vidali y la otra por Eleuterio Rodolfi. En estas primeras versiones se utilizaron grandes decorados en tres dimensiones que trataban de recrear los ambientes más comunes de la ciudad antigua: las casas, las calles, los templos, el anfiteatro. Sabemos que estas películas gozaron también de un gran éxito tanto en Italia corno en otros países, incluida España. El 9 de octubre de 1913, la revista *Nuevo Mundo* destaca —con dos fotogramas del que el estreno de la película en el Teatro Gran Vía de Madrid el día 4 había tenido una excelente acogida. En el número del día 2 del mismo mes ya se había anunciado su estreno, señalando que la empresa había conseguido las exclusivas de los dos films del mismo asunto de las casas Pascuali de Milán y Ambrosio de Turín y que se disponía a proyectarlas fusionadas. Es difícil imaginar cuál fue el resultado.

La versión de *Gli ultimi giorni dí Pompei* de 1926 ha sido una de las más valoradas por su rigor a la hora de reconstruir los escenarios y los sucesos históricos. Fue realizada por la Società Anonima Grandifilms, dirigida por Amleto Palermi y Carmine Gallone y producida por Arturo Ambrosio. A lo largo de tres horas los personajes se movían por unos escenarios recreados con meticulosidad por decoradores que habían sido asesorados por especialistas en arqueología romana. De hecho, la película ha servido para conocer algunas pinturas que fueron reproducidas con fidelidad y que hoy día no se conservan, así como para saber cuál era el estado de las ruinas en 1926, pues el film comenzaba con una panorámica de la ciudad donde pueden verse restos ahora desaparecidos.

En 1935 se rueda la versión americana de *Los últimos días de Pompeya (The Last Days of Pompeii)*, de Ernest B. Schoedsack, que, a pesar del título, no está basada en la obra de Bulwer-Lytton. La película no consiguió atraer al gran público, cosa que sí hizo en 1948 una coproducción italo-francesa rodada en Cinecittà. *Les derniers jours de Pompei*, dirigida por Marcel L'Herbier, recrea con bastante maestría —teniendo en cuenta los efectos especiales de la época— la erupción del Vesubio, lo que la hizo ser muy taquillera.

En 1959 una coproducción italo-española-alemana rueda otra versión de *Los últimos días de Pompeya* para lucimiento de Steve Reeves. Aunque empezó dirigiéndola Mario Bonnard, y así consta en la publicidad de la película, continuó con su labor Sergio Leone ante la enfermedad del primero. Se supone una adaptación de la obra de Bulwer-Lytton, pero poco tiene que ver con ella. Glauco —Steve Reeves— no es un griego culto sino un centurión romano. Su amada tampoco es griega, es la hija del edil y se llama Elena, Julia es la mujer del padre de Elena y compinche de Arbaces —interpretado por Fernando Rey— en la cadena de asesinatos y robos que se está produciendo en la ciudad y de la que se acusa a los cristianos. Nydia es cristiana y esclava de Elena, que también se convertirá a la nueva religión. En fin, un aderezo de personajes —enriquecidos por un ladronzuelo llamado Antonino— que, eso sí, muestran, como en la obra de Bulwer-Lytton, una Pompeya lujuriosa y corrupta que merece un castigo ejemplar, una erupción cuando todos están en el anfiteatro, la salvación de la pareja protagonista y la muerte de Nydia y, desde luego, un triunfo de la bondad cristiana frente a la depravación pagana.

Pompeya también se ha colado en otras películas que no tienen a la ciudad romana

como protagonista. Ya hemos mencionado anteriormente las versiones cinematográficas de *Mare nostrum*, en las que el escenario pompeyano resulta ineludible. Por la película de 1948, el Círculo de Escritores Cinematográficos otorgó a Rafael Gil el premio al mejor director y a Fernando Rey el de mejor actor, mientras que el Sindicato Nacional del Espectáculo concedió a *Mare nostrum* una mención especial como mejor película del año.

Pero hay más. Una de las más denostadas y admiradas (depende de gustos) es *Te querré siempre (Viaggio in Italia,* 1953) de Roberto Rosellini. Aquí, el director utilizó Pompeya y, sobre todo, los moldes de las víctimas, como testigos silentes de la crisis matrimonial sufrida por los protagonistas, Ingrid Bergman y George Sanders.

Pero como no podía ser de otra manera, Pompeya también llegó a la televisión. En 1984 Italia y Estados Unidos coprodujeron una serie basada en *Los últimos días de Pompeya* que fue bien acogida y contó con actores de la popularidad y valía de Laurence Olivier, Ernest Borgnine y Franco Nero.

Gran Bretaña también se ha subido al carro de Pompeya de la mano de la gran especialista en documentales históricos, la BBC. Esta cadena estrenó en 2003 una recreación de la erupción que ha gozado de un gran éxito en todos los países donde se ha emitido. *Pompeii: the Last Day (Pompeya, el último día),*[204] dirigida por Peter Nicholson, intenta reconstruir, basándose en los restos arqueológicos y documentales, las circunstancias de la muerte de Plinio el Viejo y las últimas horas de vida de algunos personajes pompeyanos: la familia de Polibio (retenida en la casa a consecuencia del embarazo de una de las hijas), el avaro Estéfano (propietario de la fulónica, que habría muerto agarrado a una bolsa con monedas), la mujer de éste (fallecida en el Cuartel de los Gladiadores, donde se habría refugiado), etc. Las escenas que recrean las historias de estos personajes se combinan con los comentarios del narrador, que ilustra cada una de las fases de la erupción (fiel a la narración de Plinio y a las investigaciones de arqueólogos y volcanólogos) y sus terribles consecuencias. Aunque es muy didáctica y está muy bien documentada, *Pompeya, el último día* no deja de ser una película/documental subjetiva, ya que hace una interpretación de la vida de algunos individuos que, como los de cualquier novela o libro, no tienen por qué tener ninguna correspondencia con la realidad. En España se emitió y se ha comercializado junto con el documental *Los misterios de Pompeya* (en el que colabora RTVE), que amplía, mediante entrevistas a investigadores de renombre como el propio Giovanni Guzzo, algunas cuestiones vinculadas al trabajo que investigadores, arqueólogos y vulcanólogos desarrollan actualmente en relación con los restos pompeyanos.

En 2007 la Rai 1 estrenó una miniserie dirigida por Paolo Poeti titulada *Pompei, ieri, oggi, domani* (en España, *Los últimos días de Pompeya).* La serie anuncia la inquietante posibilidad de que puede producirse muy pronto una catástrofe similar a la de Pompeya. De nuevo aparecen los cristianos como víctimas: un esclavo tracio, llamado Darío, acude a Pompeya para convertirse en gladiador y allí conoce a una esclava cristiana llamada Elena. Los seguidores de esta secta han de enfrentarse a las acusaciones del cónsul Cayo, quien quiere

---

[204] P. Nicholson dir., 2003. En español, DVD Divisa, Madrid, 2004.

hacer recaer sobre ellos la responsabilidad de una serie de sucesos extraños (terremotos, agua que se calienta...) que está teniendo lugar en la ciudad. Una erupción del Vesubio, calificada por los críticos como «mediocre», resuelve todos los dilemas de un argumento salpicado de errores históricos.

Seguro que Pompeya seguirá dando para mucho más.

¿HASTA CUÁNDO?

Pompeya ha alcanzado el siglo XXI y se enfrenta a un futuro lleno de esperanzas y de retos. Esperanzas, porque jamás la tecnología había podido ayudar tanto a la arqueología, pero también porque nunca hasta ahora el mundo de la ciencia había sido tan altruista. Ya no se buscan los grandes tesoros que decoren palacios o encumbren dictadores; el patrimonio es nacional, pero la ciencia está al servicio del conocimiento, que es universal.

Aún queda mucho trabajo por hacer. Una gran parte del yacimiento se enfrenta a una desaparición inminente si no se realizan las inversiones económicas necesarias, pero todavía hay amplias zonas sin excavar. ¿Cuántas sorpresas (agradables, esperemos) nos depara Pompeya?

El futuro de la ciudad está por escribir.

NOTAS

1 Salino, II, 5; Servio, *Comentario a Virgilio, Eneida*, VII, 662; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XV, 1, 51.
2 *Historia Antigua de Roma*, I, 44, 1.
3 *Epigramas*, IV, 44. Todos los fragmentos que se incluyen de los *Epigramas* de Marcial pertenecientes a los libros I-VII están extraídos de la traducción de E. Montero Cartelle, Alma Mater, Madrid, 2004.
4 Estrabón, V, 4, 8. Traducción de J. Vela y J. Gracia en Gredos, Madrid, 2001.
5 *Defensa de P. Sila*, 60-62.
6 CIL X, 800.
7 CIL IV, 6344.
8 CIL IX, 998.
9 CIL X, 800, 787.
10 CIL X, 833 y 834.
11 CIL X, 842, 838 y 840.
12 F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. IV, París, 1838.
13 CIL IV, 1293.
14 *Anales*, XIV, 17. Traducción. de J. L. Moralejo en Gredos, Madrid, 2002.
15 *Viaje a Italia (Italienische Reise*, 1816). Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de M. Scholz, Zeta Bolsillo, Barcelona, 2009.
16 CIL X, 1024.
17 CIL IV, 3340.
18 CIL IV, 1136, 3948. La mayor parte (aunque no toda s) de las versiones al español de los grafitos se han tomado de la traducción de E. Montero Cartelle, *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. Reposiano, El concúbito de Marte y Venus. Ausonio, Centón nupcial*, Gredos, Madrid, 1990.
19 CIL IV, 8863.
20 Séneca, *Epístolas*, LVI, 2.
21 Suetonio, *Claudio*, XXV, 2.
22 *Epigramas*, VII, 61.
23 CIL IV, 1679.
24 CIL IV, 2119.
25 CIL IV, 8442, 4957, 3948.
26 CIL IV, 9839.
27 CIL IV, 1388a, 4756, 1825, 1425.
28 CIL IV, 64, 4491. Cf. Propercio, I, 1, 5 y Ovidio, *Amores*, III, 11, 35.
29 CIL IV, 9171, 4185.
30 CIL IV, 2145.
31 *Antología Palatina*, IX, 415.
32 I, 15.
33 CIL IV, 4398, 5372, 4592, 5127.
34 CIL IV, 1969, 5408, 4024.
35 CIL IV, 2048, 5406, 4488.
36 *Epigramas*, III, 71.
37 *Epigramas*, IX, 5 (6), 4-7. También IX, 7 (8).
38 Apuleyo, *El asno de oro*, III, 23, 4. Traducción de L. Rubio en Gredos, Madrid, 1987.
39 *Agricultura*, V, 125.
40 Servio, *Comentario a la Eneida*, I, 726.
41 Plinio, *Historia natural*, XXXVI, 7.

42 *El arte de amar*, III, 209-218.
43 *Epigramas*, V, 78.
44 *Epigramas*, II, 37.
45 CIL IV, 7968.
46 Las famosas bailarinas gaditanas *(puellae gaditanae)*.
47 *Epigramas*, V, 78, 25-30.
48 *Epigramas*, III, 12.
49 *Sobre la casa*, 109. Traducción de J.M. Baños para la editorial Gredos, Madrid, 1994.
50 XXXV, 110.
51 VII, 5, 1-4.
52 CIL IV, 3832, 7716.
53 *Claudio*, XXXII, 3.
54 *Epigramas*, V, 56. Sobre maestros: IX, 68; X, 62.
55 CIL. IV, 72
56 CIL IV, 202.
57 CIL IV, 7240 y 7791.
58 CIL IV, 1658, 346. Catulo, 85.
59 CIL IV, 2887.
60 Marcial, *Epigramas*, IX, 33.
61 *Epigramas*, II, 70.
62 *Gimnástico*, 34.
63 *Disputaciones Tusculanas*, II, 17, 41. Traducción de A. Medina para Gredos, Madrid, 2005.
64 *Disputaciones Tusculanas*, II, 17, 41.
65 LXII, 3, 1.
66 CIL II, 6278.
67 CIL IV, 7991.
68 CIL IV, 4342, 4345, 4356.
69 CIL IV, 4353.
70 Plutarco, *Rómulo*, 11, 2-5. Traducción de A. Pérez Jiménez para Gredos, Madrid, 2000.
71 CIL IV, 1839, 4007, 538, 2483.
72 CIL IV, 5296.
73 CIL IV, 1824.
74 C. Fernández Martínez, *Camina Latina Epigraphica de la Bética Romana. Las primeras piedras de nuestra poesía*, Sevilla, 2007, CA2: pp. 234-238.
75 XI, 5, 5 y 9-17.
76 *Epigramas*, VIII, 75, 9-10, 13-14. Todos los fragmentos que se incluyen de los *Epigramas* de Marcial pertenecientes a los libros VIII-XIV están extraídos de la traducción de J. Fernández y A. Ramírez de Verger para Gredos, Madrid, 1997.
77 *Elegías*, III, 7, 25-28. Traducción de A. Tovar y M. T. Belfiore en Alma Mater, Barcelona, 1963.
78 *El asno de oro, II*, 23, 5 y 24, 6-7.
79 CIL X, 957.
80 CIL IV, 1852, 1820.
81 *Anales*, XV, 22, 2.
82 *Cuestiones naturales*, VI, 1, 1.
83 *Cuestiones naturales*, VI, 1, 13.
84 *Cuestiones naturales*, VI, 1, 1-3; cf. VI, 27, 1-2. Todos los fragmentos que se incluyen de esta obra están extraídos de la traducción de C. Codoñer en Alma Mater, Madrid, 1979.
85 Arist. *Meteor.*, 366b, 2.
86 Séneca, *Cuestiones naturales*, VI, 26, 3-4.
87 Séneca, *Cuestiones naturales*, VI, 12, 2.
88 Séneca, *Cuestiones naturales*, VI, 31, 1.

89 *Nerón*, XX.
90 Tácito, *Anales*, XV, 34.
91 CIL IV, 3726.
92 *Cuestiones naturales*, VI, 1, 10.
93 CIL IV, 1018.
94 CIL X, 1406.
95 CIL X, 846.
96 V, 4, 8. Traducción de J. Vela Tejada y J. Gracia Artal, Gredos, Madrid, 2001.
97 *Biblioteca Histórica*, IV, 21, 5.
98 II, 6, 1-2.
99 *De Madrid a Nápoles. Pasando por París, Ginebra, el Mont-Blanc, el Simplón, el Lago Mayor, Turín, Pavía, Milán, el Cuadrilátero, Venecia, Bolonia, Módena, Parma, Génova, Pisa, Florencia, Roma y Gaeta. Viaje de recreo realizado durante la guerra de 1860 y sitio de Gaeta en 1861*, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Madrid, 1861. Toda s las citas de esta obra son de la edición de Ed. Nausícaa, Murcia, 2004, pp. 628-629.
100 *Epístolas*, VI, 16. Se ha recogido la traducción de las cartas de Plinio realizadas por J.C. Martín para Cátedra, Madrid, 2007.
101 Suetonio, *Sobre los hombres ilustres*, fr. 80.
102 Virgilio, *Eneida*, II, 12-13.
103 *Epístolas*, VI, 20.
104 LXVI, 21-23.
105 Suetonio, *Tito*, VIII, 8. Traducción de Vicente Picón, Cátedra, Madrid, 1998.
106 Dión Casio, *Historia romana*, LXVI, 21-23; Estacio, *Silvas*, IV, 4, 79-84.
107 *Viaje al Vesubio* (1844), fragmento tomado de la edición digital de Cervantes Virtual (http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937408660183733087846/index.htm) a partir de *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1956, pp. 1519-1526.
108 F. Méndez, *Noticias de la vida y escritos del Rmo. E Mro. Fr. Henrique Flórez de la Orden del gran P.S. Agustín ...: con una relación individual de los viajes que hizo a las provincias y ciudades más principales de España*, Imprenta de Pedro Marín, Madrid, 1780, p. 62; *Razón del juicio seguido en la ciudad de Granada ante ... Manuel Doz ... Pedro Antonio Barroeta y Ángel... y Antonio Jorge Galbán... contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumentos sagrados y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1781, 193.
109 *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés dándole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785, publicadas por el mismo D. Carlos*, Antonio de Sancha, Madrid, vol. II, 1786, p. 186.
110 Minuta recogida en Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya...*, p. 26.
111 «Carta al señor presidente Bouhier. Memoria sobre la ciudad subterránea de Herculano. Roma, 28 de noviembre 1739», traducida por N. Salmerón García en *Viaje a Italia*, II, Madrid, 1922, p. 77.
112 *Pródromo delle antichità d'Ercolano alla maestà del Re' delle Due Sicilie Carlo infamte di Spagna...*, 5 vols. Nápoles, 1752; *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano per orden della Maestà di Carlo re delle Due Sicilie*, Nápoles, 1755.
113 D. Comparetti, G. De Petra, E. Martini, *La villa Ercolanese dei Pisoni, i suoi monumento e la sua biblioteca. Ricerche e notizie*, Turín, 1883, p. 59.
114 La obra puede consultarse digitalizada en http://www.picure.l.u-tokyo.ac.jp/arc/ercolano/
115 *Carlos III. Cartas a Tanucci (1759-1763)*, introducción, transcripción y notas de M. Barrio, Madrid, 1988, p. 301.
116 Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de N. Salmerón García en *Viaje a Italia*, II, pp. 83 y 87, 88.
117 La famosa y larguísima carta de ciento seis páginas tuvo una gran difusión porque fue traducida al francés en 1764 (*Lettere... á monsieur le comte de Brühl*, París). Sobre esta cuestión: Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya...*, pp. 48-49.
118 Ch. N. Cochin y J.Ch. Bellicard, *Observations sur les antiquités de la vale d'Herculanum*, París, 1754.

119 EP. Latapie, *Description des fouílles de Pompéii* (1776), ed. de P. Barrière y A. Maiuri, Nápoles, 1954, p. 244; J.J. Lalande, *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, 8 vols., Venecia-París, 1768-1769 (esp. vols.VI y VII).

120 En su *Viaje a Italia*, publicado en 1816 del que hablaremos más adelante.

121 *Vid.* Nota anterior. Cuando habla del cuarto tomo, el rey se refiere a la publicación de las *Antichità di Ercolano.*

122 Con modificaciones en ediciones posteriores; 2ª ed. Londres, 1837; 3ª ed. Londres, 1852.

123 Antonio de San Martín, *Un viaje al Vesubio*, Madrid, 1880, p. 17.

124 Araceli, «La ciudad muerta (conclusión)», en *La Moda Elegante Ilustrada*, 30 de marzo de 1904, sin paginar.

125 *Descrizione di Pompeí per Giuseppe Fiorelli, soprantendente generale del Museo e degli scavi di Napoli.* Nápoles, 1875 y *Guida di Pompei*, Roma, 1871.

126 8/10/1879 y 22/10/1879.

127 01/02/1911, 128-131.

128 *Pompeii alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza (Anni 1910-1923)*, Roma, 1953.

129 Trad. de J. Bergua en *Roma, Nápoles y Florencia*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999, pp. 323 y 337.

130 *Cartas de Italia*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, V*, Madrid, 1942, pp. 326-333.

131 Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de P. de Prada, *Viaje a Italia*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2007, pp. 86-88, 127.

132 *L'Italie des Italiens, III, Italie du Sud*, París, 1864, p. 121.

133 Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de A. Pérez, Alba Editorial, Barcelona, 2002, pp. 254, 255.

134 Los fragmentos de este viaje están recogidos en E Pérez Bayer, *Viajes literarios*, ed. de A. Mestre. P. Pérez García y J. A. Catalá, Valencia, 1998.

135 *Los diez libros de architectura de M. Vitruvio Polión*, Madrid, 1787.

136 *Cartas familiares...*, 5 vols., Antonio de Sancha, Madrid, 1786-1793. Hay reedición en Ed. Verbum, Madrid, 2004-2007.

137 Según la edición de M. Rivadeneyra, Madrid, 1867.

138 Tanto *Viaje al Vesubio* como *Breve reseña histórica del reino de las Dos Sicilias* están publicadas en sus *Obras completas*, Madrid, 1956.

139 Imprenta de R. Labajos, Madrid, 1870.

140 Imprenta de la Asociación del Arte de Imprimir, Madrid, 1873.

141 *Obras completas*, III, Madrid, 1961, pp. 10-209.

142 Naturaleza y carácter de la novela, en Obras completas, II, Madrid, 1961, pp. 185-197.

143 La visita a Herculano y Pompeya se relata en «Viajes. Carta Tercera», *El Siglo Pintoresco*, 12/1845, pp. 279-281.

144 *Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo, IX, Viajes y Fantasías*, Editorial Renacimiento, Madrid, 1928.

145 *Novísima Historia Universal: Desde los tiempos prehistóricos a 1908*, 12 vols., La Editorial Española-Americana, Madrid, 1908-1910.

146 Las referencias están tomadas de *En el país del arte (tres meses en Italia)*, Prometeo, Valencia, 1919 aprox.

147 Se recogerá más tarde en *Obras completas*, I, Madrid, 1951, pp. 835- 840.

148 «Recuerdos de Nápoles. V. Herculano y Pompeya», 07/04/1880, p. 1; «Recuerdos de Nápoles. Artículo VI y último. El Museo de Nápoles», 14/04/1880, p. 1.

149 *El siglo Futuro*, 09/05/1935, p. 12.

150 «Por Italia. Notas de un viaje artístico. Roma, Nápoles, Pompeya», *La Ilustración Española y Americana*, 30/03/1902, pp. 183-187.

151 14 y 30 de marzo de 1904, sin paginar.

152 *La Económica*, Badajoz, 1910. Hay ed. facsímil en Badajoz, 2005, de donde tomamos todas las referencias (97-152).

153 En *La Ilustración Española y Americana* se titula «Fragmentos del diario íntimo de un viaje», 30/11/1918, pp. 678-679; 8/12/1918, pp. 692-695. El libro está editado en editorial Hespérides, Santa Cruz de Tenerife, 1928. Hay facsímil del año 1992, de donde tomamos todas las referencias.

154 Traducido por Domingo Vaca, Daniel Jorro, Madrid, 1909.

155 Trad. castellana de Antonio Salazar (Madrid: La España Moderna, nº 311 —Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, Sección Historia—, 1900). La obra fue premiada por la Academia.

156 Trad. por Antonio Sánchez Pérez (Madrid: La España Moderna, nº 380 —Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, Sección Historia—, 1902).

157 Madrid: La España Moderna nos. 103-105 —Colección de libros escogidos—, 1893.

158 «A la Campania», en M. Verdugo, *Estelas y otros poemas*, Islas Canarias, 1989, p. 77.

159 12 vols., 1846-1856. La obra fue reeditada con un estudio exhaustivo realizado por el profesor Oswyn Murray en 2004.

160 Traducido por E de P.S., imprenta del gobierno por S.M, La Habana.

161 Traducido por Isaac Núñez de Arenas, 2 vols., Imprenta de José María Alonso, Madrid.

162 *Dione: últimos días de Pompeya, novela histórica*, Barcelona, 1883, traducida por Celestino Barallat y Felguera.

163 «El centenario de Pompeya», *El Imparcial*, 23/09/1879.

164 Todos los fragmentos que se incluyen de esta obra pertenecen a la traducción realizada por José Ramón Monreal en la recopilación realizada por R. Olmos, *Pompeya. Un sueño bajo el volcán Jean Bertheroy, La bailarina de Pompeya; Théophile Gautier, Arria Marcela; Wilhelm Jensen, Gradiva; E. G. Bulwer-Lytton, Los últimos días de Pompeya; Théophile Gautier, Un duelo en Pompeya*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1999.

165 Traducción de M. Miguel Qerolo, Paul Dupont, París, 1905.

166 15/1/1908, pp. 22-23.

167 Todos los fragmentos que se incluyen de esta obra pertenecen a la traducción realizada por José Ramón Monreal en la recopilación realizada por R. Olmos, *Pompeya. Un sueño bajo el volcán.*

168 1907, 3ª ed.

169 Los fragmentos pertenecen a la traducción de M. Giménez Selles en Edicomunicación, Barcelona, 1995.

170 Los fragmentos que se incluyen de esta obra pertenecen a la traducción de S. Cantero en Cátedra, Madrid, 1990, pp. 263-276.

171 Todos los fragmentos que se incluyen de esta obra pertenecen a la traducción de E. Torregrosa en Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 2005, pp. 91, 94, 96.

172 Sólo he podido conseguir la versión italiana traducida por A. Caróla para Edizioni La Conchiglia, Nápoles, 1995.

173 *Más caprichos, Obras completas*, IV, pp. 307-309.

174 En la p. 11 —como parte de una breve introducción histórica que precede a la novela— dice que fue en 62 a. C., y en la p. 102, en boca de uno de los protagonistas, sir Charles, afirma que fue en el año 63 a. C.

175 14 y 22 de enero de 1896.

176 22/07/1881, pp. 43-45; 30/07/1881, pp. 59-62.

177 Biblioteca «Arte y Letras», Barcelona.

178 D.Venuti, *Spiegazione d'un servicio da tavola dipinto e modellato in porcellana nena Real Fabbrica di Sua Maestà il Re delle Sicilie sopra la serie dé vasi e pitture esistenti nel Real Museo Ercolanese per uso di S.M.* C, Nápoles, 1782.

179 *Interprétation des peintures dessinées sur un service de table travaillé d'aprés la bosse dans la Royale Fabrique de Porcellaine par ordre de Sa Majesté le roi des Deux Siciles*, Royal Impr., Nápoles, 10 de mayo, 1787.

180 *Por esos mundos*, 01/07/1903, pp. 71-78.

181 P.F. D'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du Cabinet de M. William Hamilton, envoyé extraordinaire et plénipotentiare de S.M. britannique en cour de Naples*, Nápoles, 1766-1776; J. H. W.Tischbein, *Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of pure Greek Workmanship Discovered in Sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but Chiefly in the Neighbourhood of Naples During the Course of the Years MDCCLXXXIX and MDCCLXXXX now in the Possesion of Sir W Hamilton*, Nápoles, 1791-1795; *ídem*,

Pitture de Vasi antichi posseduti da sua Ecellenza il Sig. Cav. Hammilton, 4 vols., Florencia, 1800-1803.

182 Trad. de N. Salmerón García en *Viaje a Italia*, II, pp. 85.

183 *Die schonsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae*, 3 vols., Berlín, 1828-1859.

184 T. Gautier, «Une maison de Pompéi, avenue Montagne», *L'artiste*, 28/11/1857, pp. 193-196.

185 1-1-1864, pp. 143-144. Cf. *La Ilustración Española y Americana*, 16-1-1872, p. 35.

186 V. y Vives, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e de' Romani Pittori*, Juan Gatti,Venecia, 1784; P García de la Huerta, *Comentarios de la pintura encáustica*, Imprenta Real, Madrid, 1795; M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas, Obras completas*, III, Madrid, 1940, p. 543.

187 *Voyage en Italie de m. l'Abbé... imprimé sur ses lettres originales écrites au comte de Caylus*, París, 1801, p. 268.

188 Lucio Fino publicó en 2005 una preciosa obra donde recoge una buena muestra de las acuarelas, dibujos y grabados que hicieron los viajeros que visitaron Pompeya entre los siglos XVIII y XIX: *Ercolano e Pompei tra '700 e '800. Acquarelli, disegni, stampe e ricordi di viaggio*, Nápoles.

189 Los fragmentos citados de esta obra pertenecen a la traducción de M. Scholz, Zeta Bolsillo, Barcelona, 2009, p. 348.

190 *Archaeologica*, 1777.

191 C. Chevalier, *Naples, le Vésuve et Pompéi. Croquis de voyage*, Troisiême édition, Alfred Mame et fils, éditeurs, Tours, 1886, p. 152.

192 O. Wilde, «The Grosvenor Gallery 1877», *Dublín University Magazine*, julio, 1877. Cf. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, p. 191.

193 El archivo fotográfico del pintor se conserva en la Heslop Room, Main Library, Universidad de Birmingham Pueden verse las fotografías de objetos conservados en el Museo Arqueológico de Nápoles que sirven de inspiración a Alma-Tadema al pintar *Catulo en casa de Lesbia*, en Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, pp. 30-31.

194 *Literatura latina*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Joaquín Horta imp., Barcelona, 1928. Debo esta noticia al profesor de la UCM Francisco García Jurado, que dirige un proyecto sobre historiografía de la literatura grecolatina en España.

195 Manuel Prieto y Prieto, «El Museo Antropológico», *La Ilustración Española y Americana*, 15/5/1875, p. 307.

196 Este dato aparece mencionado en un artículo titulado «La pintura española en Roma», *La Ilustración Española y Americana*, 30/05/1879, p. 367.

197 *La Ilustración Española y Americana*, 22/08/1877, pp. 115 y 121.

198 24 de agosto de 1884.

199 *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples with Permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton*, Londres, 1794.

200 Se hace eco de ese acontecimiento, de nuevo, *La Ilustración Española y Americana* (8/5/1891, pp. 289-290), aunque de manera colateral.

201 *La Ilustración Española y Americana*, 8/6/1884, pp. 351-353, 356. La revista ya se había interesado por la catástrofe de Ischia en su número del 8/8/1883.

202 Adrian Maben, Bélgica/Francia/RFA, 1972 (DVD Universal 2003).

203 Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid, 1892.

204 P. Nicholson dir., 2003. En español, DVD Divisa, Madrid, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

ALLISON, P. M., *Pompeian Households. An Analysis of the Material Culture,* Los Ángeles, 2004.

ALONSO, M. C., «La colección de antigüedades comprada por Camilo Paderni en Roma para el rey Carlos III», en J. Beltrán *et al. (eds.), Illumínismo e Ilustración. Le antichità e I loro protagonista in Spagna e in Italia nel XVIII secolo,* Roma, 2003, pp. 29-45.

AMERY, C. y CURRAN JR., B., *The lost world of Pompeii,* Los Ángeles, 2002.

AMMERMAN, M., «New Evidence for the Worship of Athena at the Doric Temple in Pompeii's Triangular Forum», Journal *of Roman Archaeology,* 17, 2004, pp. 531-536.

ANTOINE, Ph., *Les récits de voyage de Chateaubriand. Contribution á tude d'un genre,* París, 1997.

ARIAS ANGLÉS, E. y GIL SERRANO, A., «Los últimos días de Pompeya de lord Lytton y la pintura "pompeyista" española», *Goya,* 293, 2003, pp. 115-123.

ASCIONE, G. C., «Pompei e il mondo classico nella produzione pittorica napoletana tra "academia" e "storia"», en D'Ambrosio, A., Guzzo, P. G. y Mastroroberto, M. (eds.), *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis,* Milán, 2003, pp. 84-93.

AVVISATI, C., *Pompei. Maestrí e botteghe 2000 anni fa,* Roma, 2003.

AZIZA, C. (ed.), *Pompei. Le rêve sous les ruines. Textes choisis,* Manchecourt, 1992.

BALDOMINOS, R., «Alejo Vera Estaca. Dibujos inéditos» y «Juan Luna Novicio, discípulo de Alejo Vera», en *Actas del XI Encuentro del Valle del Henares* (Guadalajara, noviembre de 2008), Guadalajara, 2008, pp. 685-704 y 705-721.

BARNABEL L., «I culti di Pompei. Raccolta critica della documentazione», *Contributi di Archeologia Vesuviana,* III, Roma, 2007, pp. 1 1 - 88.

BARRENO, M. L, «Colgaduras bordadas de las "Casitas" de El Escorial, El Pardo y Aranjuez», *Reales Sitios,* 48, 1976, pp. 43-60.

BARROW, R., *Lawrence Alma-Tadema,* Londres, 2004 (ed. en español) .

BEARD, M., *Pompeya. Historia y leyenda de una ciudad romana,* Barcelona, 2009.

BELTRÁN, E, «Quod *studioso animo inchoaveratobit máximo.* La muerte de Plinio el Viejo», en Marco, E, Pina Polo, E y Remesal, J. (eds.), *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas,* Barcelona, 2009, pp. 119-132.

BELTRÁN, J. et alii (eds.), *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX,* Sevilla, 2009.

BERRY, J. (ed.), *Unpeeling Pompeii: Studies in Region I of Pompeii,* Milán, 1998.

—, *Pompeya,* Madrid, 2009.

BODEL, J. y OLYAN, S. (eds.), *Household and Family Religion in Antiquity,* Oxford, 2008.

BOLOGNA, E, «Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo», en VV.AA., *Studi su Ercolano e Pompei, Parola del Passato,* 34, fasc. 188-189, Nápoles, 1979, pp. 377-404.

BON, S. E. y JONES, *Sequence and Space in Pompeii,* Oxford, 1997.

BROWN, J. R. (ed.), *Storia del teatro,* Bolonia, 1999.

CALATRAVA ESCOBAR, J. A., «El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada», *Fragmentos,* 12-14, 1988, pp. 81-93.

CASTIGLIONE MORELLI, V., *A Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della monte,* Nápoles, 1999.

COHEN, A., *The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat,* Cambridge, 1997.

CONTICELLO, M., *Pompei e la valle del Sarno in epoca prerromana: la cultura delle tombe a fossa,* Roma, 2001.

COOLEY, A. E., *Pompeii,* Londres, 2006.

CREMANTE, HARARI, M., ROCCHI, S. y ROMANO, E. (eds.), I *misteri di Pompei. Antichità pompeíane nell'imaginario della modernità,* Nápoles, 2008.

D'ALCONZO, P., *Pícturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII secolo e XIX secolo,* Roma, 2002.

D'AMBROSIO, A. (ed.), Pompei. Gli scavi dal 1748 al 1860, Milán, 2002.

GUZZO, P. G. y MASTROROBERTO, M. (eds.), *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis,* Milán, 2003.

DE CARA S., «L'occupazione del territorio», en Borriello, M., D'Ambrosio, A., De Caro, S. y Guzzo, P. G. (eds.), *Pompei Abitare sotto il Vesubio,* Ferrara, 1996.

DE CARO, S. (ed.), *11 Gabinetto Segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli,* Nápoles, 2000.

DE CAROLIS, E., *Vesuvio 79 d.* C. *La distruzione di Pompei ed Ercolano,* Roma, 2003.

— y PATRICELLI, G., «Le vittime dell'eruzione», en D'Ambrosio, A., Mastroroberto, M. y Guzzo, P. G. (eds.), *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis,* Milán, 2003, pp. 56-72.

DE SETA, C. (ed.), *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti,* Nápoles, 2001.

DÍAZ GALLEGOS, C., «Lienzos con perspectivas arquitectónicas de la Casa del Labrador», *Reales Sitios,* 170, 2006, pp. 2-19.

DOBBINS, J. J. y Foss, P. W. (eds.), *The World of Pompeii,* Londres-NuevaYork, 2007.

DORIA, G., *Viaggiatori stranieri a Napoli,* Nápoles, 1984.

ELLIS, S. J. R., «The Distribution of Bars at Pompeii: Archaeological, spatial and viewshed analyses», IRA, 17, 2004, pp. 371-384.

ESPOSITO, D., *Le Officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali,* Roma, 2009.

ESTELLA, M., *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales,* I, *Texto y láminas,* II, *Catálogo,* Madrid, 1984.

ETIENNE, R., *La vida cotidiana en Pompeya,* Madrid, 1996.

FAGAN, G. G., *Bathing in Public in the Roman World,* Oxford, 1995.

FERNÁNDEZ MURGA, E, «Pompeya en la literatura española», *Annali Universitario Orientale. Sezione romanza,* Nápoles, 1965, pp. 5-52.

—, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia,* Salamanca, 1989.

FERNÁNDEZ VEGA, P A., *La casa romana,* Madrid, 2003.

FINO, L., *Ercolano e Pompei tra '700 e '800. Acquarelli, disegni, stampe e ricordi di viaggio,*

Nápoles, 2005.

FIORELLI, G., *Pompeianorum Antiquitatum Historia (PAH)*, 3 vols., Nápoles, 1860-1864.

FOSS, P.W, «Rediscovery and Resurrection», en Dobbins, J. J. y Foss, P.W. (eds.), *The World of Pompeii*, Londres-Nueva York, 2007, pp. 28-42.

FRANCHI DELL'ORTO, L. (ed.), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Roma, 1993.

FRÖHLICH, L. y JACOBELLI, L. (eds.), *Archdologie und Seísmologie: la regione vesubiana dal 62 al 79* DC, Múnich, 1995.

GARCÍA Y GARCÍA, L., *Nova Bíbliotheca Pompeiana. 250 anni di recerca archeologica*, Roma, 1993.

—, «La raccolta pornográfica del Gabinetto Segreto nel Museo

Borbonico di Napoli», en Barré, L., *Museo segreto* (ed. de García y García, L. y Jacobelli, L.), Pompeya, 2001, pp. 17-26.

Alunni, maestri e scuole a Pompei. L'infanza, la giovenezza e la cultura in época romana (coordinado y revisado por García Barraca, M. E.), Roma, 2004.

—*Danni di guerra a Pompei. Una dolorosa vicenda quasi dimenticata*, (Studi SAP 15), Roma, 2006.

—, «Garibaldi 1860. La visita di un "mito" a Pompei», en Jacobelli,

L. (ed.), *Pompei. La costruzione di un mito. Arte, letteratura, aneddotica di un'icona turistica*, Roma, 2008, pp. 73-83.

GARCÍA SÁNCHEZ, J., «Las pensiones de la Real Academia de San Fernando en Italia: artistas españoles en el debate arqueológico y arquitectónico en torno a la Antigüedad en los siglos XVIII y XIX, en Beltrán, J. et allii (eds.), *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 2006, pp. 193-216.

—, «Artistas españoles en Pompeya y Herculano en los siglos XVIII y XIX», *Quaderni di Studi Pompeiani*, 1, *Miscellanea Pompeiana*, 2007, pp. 19-26.

GARDNER COATES, V. C. y SEYDL, J. L. (eds.), *Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum*, Los Ángeles, 2007.

GONZÁLEZ PALACIOS, A., «La vajilla Ercolanese de Carlos III», en *Catálogo de la exposición: El arte en la corte de Nápoles en el siglo XVIII*, MAN, Madrid, 1990, pp. 173-177.

GRADEL, I., *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford, 2002.

GRELL, Ch., *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII[e] siècle*, Nápoles, 1982.

GUIDOBALDI, M. P. «Morire a Ercolano», en Marco, E, Pina Polo, F. y Remesal, J. (eds.), Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas, Barcelona, 2009, pp. 113-118.

GUZZO, P. G., Veneris figurae. Immagini di prostituzione a Pompei, Nápoles, 2000.

— y PERONI, R. (eds.), *Archeologia e vulcanologia in Campania, Atti del Convegno (Pompeya, diciembre de 1996)*, Nápoles, 1998.

— y SCARANO, V., *Ex corpore lucrum lacere. La prostituzione nell'antica Pompei*, Roma, 2009.

HERNÁNDEZ LATAS, J. A., GUIRAL, C. y MOSTELAC, A., *Álbum de Pompeya de Bernardino Montañés, 1849,* Zaragoza, 1999.

HERRERO SANZ, M. J., «Las antigüedades de Herculano y su impacto en las colecciones reales», *Reales Sitios,* 40 (156), 2003, pp. 44-55.

JACOBELLI, L., «Pompei, cittá di Venere», en Barré, L., *Museo segreto* (ed. de García y García, L. y Jacobelli, L.), Pompeya, 2001, pp. 27-53.

– *Gladiatori a Pompei. Protagonisti, luoghi, immagini,* Roma, 2003.

–«Pompei tra mito e turismo» y «Ricostruire Pompei: architettura, pittura, letteratura e cinema per il ripristino dell' immagine della cittá», en L. Jacobelli (ed.), *Pompei. La costruzione di un mito. Arte, letteratura, aneddotica di un'icona turística,* Roma, 2008, pp. 9- 20, 21-41.

—, *La costruzione di un mito. Arte, letteratura, andeddotica di un'icona turística,* Roma, 2008.

JASHEMSKI, W, *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius,* 2 vols., Nueva York, 1979-1993.

— y MEYER, F. G. (eds.), *The Natural History of Pompeii,* Cambridge, 2002.

JONES, J., «The Pride and Glory of Texas and Pyro-Theater: The Spring Palace and *The Last Days of Pompeii*», *Renegades, showmen & angels: a theatrical history of Fort Worth from 1873-2001,* Texas, 2006, pp. 73-85.

JORDÁN DE URRÍES, J., «El Retrete de la Real Casa del Labrador», *Reales Sitios,* 170, 2006, pp. 42-55.

JUNQUERA, J. *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.

KARA-MURZA, A., *Napoli russa,* Roma, 2005.

KÖHNE, E. y EWIGLEBEN, C. (eds.), *Gladiators and Caesars. The Power of Spectacle in Ancient Rome,* Berkeley 2000.

LAURENCE, R., «Gender, age, and identity: the female life course at Pompeii», en Harlow, M. y Laurence, (eds.), *Age and Ageing in the Roman Empire, JRA,* 65, Portsmouth, 2007, pp. 95-110.

— *Roman Pompeii. Space and Society,* Londres-NuevaYork, 2007, (2ª ed.).

LONGOBARDI, G., *Pompei sostenibile,* Roma, 2002.

LOUBINOUX, G., «*L'ultimo giorno di Pompei (Le dernier jour de Pompei),* opéra de Giovanni Pacini et Andrea Leone Tottola», *Il Vesuvio e le citta vesuviane 1730-1860,* Nápoles, 1998, pp. 497-508.

MARCATELLI, E, «Il tempio di Esculapio a Pompei», *Contributi di Archeologia Vesuviana,* II, Roma, 2006, pp. 9-76.

MARCO, E, PINA, F. y REMESAL, J. (eds.), *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas,* Barcelona, 2009.

MAYER, D., «Romans in Britain 1886-1910. Pain's *The Last Days of Pompeii*», *Theatrephile,* 11.5, 1984-1985, pp. 41-50.

MOLEÓN, E, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 17461796,* Madrid, 2003.

MORA, G., *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII,* Madrid, 1998.

—, CACCIOTTI, B., «Coleccionismod e antigüedades y recepción del clasicismo.

Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII», *Hispania,* 56 (192), 1996, pp. 63-75.

MOURITSEN, H., «Roman freedman and the urban economy: Pompeii in the first century A.D.», en Senatore, E (ed.), *Pompei tra Sorrento e Sarno. Atti del terzo e quarto ciclo di conferenze di geología, storia e archeologia Pompei (1999-2000),* Roma, 2001, pp. 1-27.

NAVAS, A., «Las Italias del pintor AlejoVera y Estaca», en *Actas del XI Encuentro del Valle del Henares* (Guadalajara, noviembre de 2008), Guadalajara, 2008, pp. 669-684.

OLMOS, R., «Blasco Ibáñez y la novela de tema arqueológico en España», en *La visión del mundo clásico en el arte español,* Madrid, 1993, pp. 365-378.

—, «La arqueología soñada. *Los últimos días de Pompeya* de E. Bulwer-Lytton», *Revista de Arqueología,* 141, 1993, pp. 52-58.

– «La arqueología soñada. La reconstrucción de Pompeya de E. Bulwer-Lytton y William Gell, recreadores de la luz y de la vida», *Revista de Arqueología,* 142, 1993, pp. 50-57.

—, «La arqueología soñada. *Una noche en Pompeya,* de José Ramón Mélida», *Revista de Arqueología,* 144, 1993, pp. 52-57.

—, «La arqueología soñada. *Arria Marcella,* de Théophile Gautier», *Revista de Arqueología,* 147, 1993, pp. 50-57.

—, «La arqueología soñada. Freud, Jung y W. Jensen. Fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología», Revista *de Arqueología,* 193, 1997, pp. 46-55.

—, «La arqueología soñada. La *Gradiva* de Wilhelm Jensen», *Revista de Arqueología,* 194, 1997, pp. 44-51.

—, «La visión de la arqueología en la obra de Juan Valera (I). La evocación del mundo clásico» y «La visión de la arqueología en la obra de Juan Valera (II). La evocación de Oriente», Revista *Arqueología,* 241-242, 2001, pp. 40-51 y 50-57.

—, *«De Madrid a Nápoles* de Pedro Antonio de Alarcón. El relato del viaje y la mundanización de la arqueología», en J. Beltrán et alii (eds.), *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 2006, pp. 479-502.

PAGANO, M., *I diari de scavo de Pompei, Ercolano e Stabiae di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810),* Roma, 1997.

—, I priori anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabiae. Raccolta e studio di documentí inediti, *Roma, 2005.*

PAPPALARDO, U., *«L'eruzione pliniana del Vesuvio del 79 d.C.: Ercolano»,* Volcanology and Archaeology, *1990, pp. 197-215.*

—, La descrizione di Pompei per Giuseppe Fiorelli (1875), *Nápoles, 2001.*

—, «La influencia de la ideología augustea en la decoración de Pompeya y Herculano», *Lucentum.Anales de la universidad de Alicante, Prehistoria, arqueología e historia antigua,* 21-22, 2002-2003, pp. 171-178.

PATRICELLI, G. y DE CAROLIS, E., «L'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.: le vittime dell'antica Pompei», en Senatore, E (ed.), *Pompei tra Sorrento e Sarno. Atti del terzo e quarto ciclo di conferenze di geología, storia e archeologia di Pompei, (1999-2000),* Roma,

2001, pp. 111-145.
PESANDO, E y GUIDOBALDI, M. P., *Pompei. Oplontis. Ercolano. Stabiae,* Roma-Bari, 2006.
PRAZ, M., Gusto Neoclásico, *Barcelona, 1982.*
QUERCI, E. y DE CARO, S. *(eds.),* Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico, *Milán, 2007.*
RANIERI, M. *(ed.),* Pompeya. Historia, vida y arte de la ciudad sepultada, *Barcelona, 2004.*
RICCI, F. M. (ed.), *Ercolano e Pompei. Gli affreschi nelle illustrazioni neoclassiche dell'album delle «Peíntures d'Herculanum» conservato al Louvre,* Milán, 2000.
RODRÍGUEZ ZARZOSA, C. y JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (dirs.), *Bajo la cólera del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III,* Valencia, 2004.
ROMERO RECIO, M., *«Pompeii in Spanish Interior Decoration», en Leander, A. M. y Hales, S. (eds),* Returns to Pompeii. Interior Space and Decoration Documented and Revived. 18th-21,t Century, *en prensa.*
RUSSO, F. Y F., *89 a. C. Assedio a Pompei. La dinamica e le tecnologie belliche della conquista sillana di Pompei,* Pompeya, 2005.
SALAS, J, J., «Las misiones científicas y el acrecentamineto de los fondos del Museo Arqueológico Nacional: la estancia de la fragata *Arapiles* en Italia», en Beltrán, J. et alii (eds.), *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX,* Sevilla, 2006, pp. 603-623.
SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L., Catálogo de porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional en los Palacios Reales, Madrid, 1989.
SAVARESE, N. (ed.), Teatri romani. Gli spettacolí nell'antica Roma, Bol*onia, 1996.*
SAVUNEN, L., «Women and Elections in Pompeii», en R. Hawley y B. Levick (eds.), *Women in Antíquity. New Assessments,* Londres, 1995, pp. 194-203.
SAZATORNIL, L. S., *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la arquitectura española,* Santander, 1992.
SCARANO, V., «Con sollecitudine di principe e affetto di padre», en *D'Ambrosio, A., Guzzo, P. G. y Mastroroberto, M. (eds.),* Storie *da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis,* Milán, 2003, pp. 19-*25.*
SNELL, R., Théophile Gautier. A Romantic Critic of the Visual Arts, *Oxford, 1982.*
STEFANI, G., *«Intorno alla data del'eruzione del 79 d.C.»,* Rivista di Studi Pompeiani, *10, 1999, pp. 177-215.*
—, *«La vera data dell'eruzione»,* Archeo, *206, 2006, pp. 10-13.*
SWANSON, V. G., *Sir Lawrence Alma-Tadema. The Painter of the Victorian Vision of the Ancient World,* Londres-NuevaYork, 1977.
TREVELYAN, R., *The shadow of Vesuvius. Pompeii AD 79,* Londres, 1976.
VARONE, A. Erotica Pompeiana. Inscrizioni d'amore sui muri di Pompei, *Roma, 1993.*
—«L'organizzazione del lavoro di una bottega di decoratori: le evidenze del recente scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza», *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, Antiquity,* 54, 1995, pp. 124-139.
VOLKOMMER, R., «La educación del gusto por Josiah Wedgwood», en Cabrera, P. et

alii (eds.), *El vaso griego y sus destinos. Catálogo de la exposición del Museo Arqueoógico Nacional, Madrid 2004-2005,* Madrid, 2004, pp. 229-235.

VV.AA., *Pompéi. Travaux et envois des architectes français au XIX siècle,* Roma, 1981.

VV.AA., *Pío IX a Pompei. Memorie e testimonianze di un viaggio,* Nápoles, 1987.

VV.AA., *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione,* Roma, 1981.

VV.AA., *Rediscovering Pompeii. Exhibition by IBM-ITALIA, NewYork City, IBM Gallery of Science and Art, 12 July-15 September 1990,* Roma, 1990.

VV.AA., *Casa de América. Rehabilitación del Palacio de Linares,* 1, Las Artes Decorativas, Madrid, 1992.

VV.AA., *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903,* Madrid, 1992.

VV.AA., *Pompei. Pitture e mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII*[e] *XIX,* Roma, 1995.

VV.AA., Il *vesuvio e le città vesuviane 1730-1860,* Nápoles, 1998. VV AA., *Pompei oltre la vita. Nuove testimonianze dalle necropoli,* Pompeya, 1998.

VV. AA., *Cibi e sapori a Pompei e dintorni,* Nápoles, 2005. VV. AA., *Ver Italia y morir,* Madrid, 2009.

WALLACE-HADRILL, A., *Patronage in Ancient Society,* Londres, 1989.

—, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum,* Princeton NJ, 1994.

—, «Towards a History of Pre-Roman Pompeii: Excavations beneath the House ofAmarantus (1.9.11-12), 1995-8», *Papers of the British School at Rome,* 67, 1999, pp. 37-144.

WELCH, K. E., *The Roman Amphitheatre. From its Origins to the Colosseum,* Nueva York, 2009.

ZANKER, P., *Pompeii. Public and Prívate Life,* Cambridge (Ma.), Londres, 1998.

—, *Augusto y el poder de las imágenes,* Madrid, 2008.

ZEVI, F., «L'attivitá archeologica nelle province di Napoli e Caserta», *Atti del 17° Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Tarento, 1977), Nápoles, 1978, pp. 325-337.

—*(ed.) Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana,* Nápoles, 1979.

—«Gli scavi di Ercolano», en VV. AA., *Civiltà del settecento a Napoli,* Roma, 1985, pp. 58-68. (ed.), *Pompei,* Nápoles, 1991.

—«Pompei dalla cittá sannitica alla colonia silana: per un'interpretazione dei dati archeologici», en Cébeillac-Gervasoni, M. (dir.), *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron,* Nápoles-Roma, 1996, pp. 71-91.